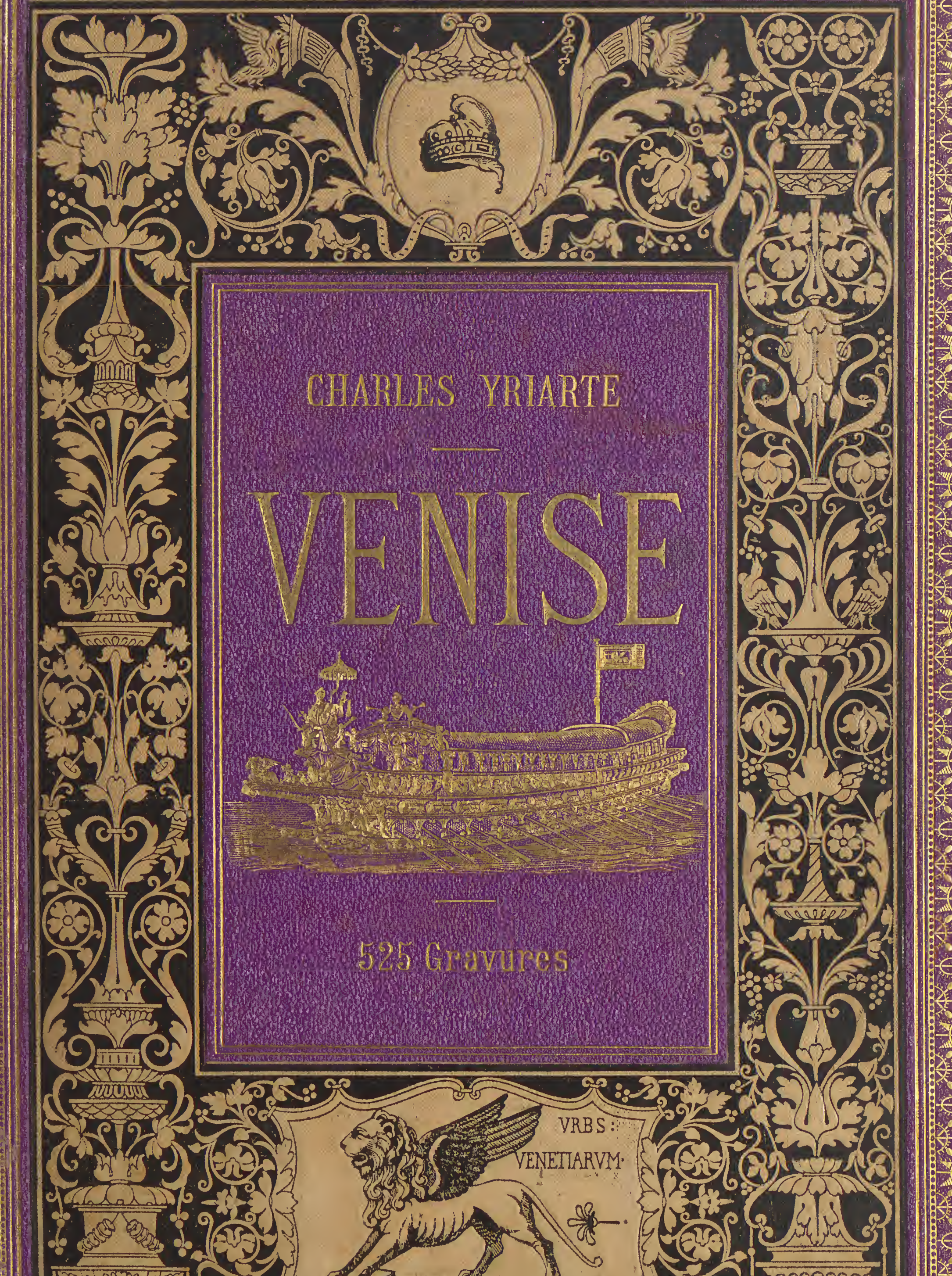


J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR, PARIS

VENISE

HISTOIRE — ART — INDUSTRIE

LA VILLE — LA VIE

PARIS

TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT

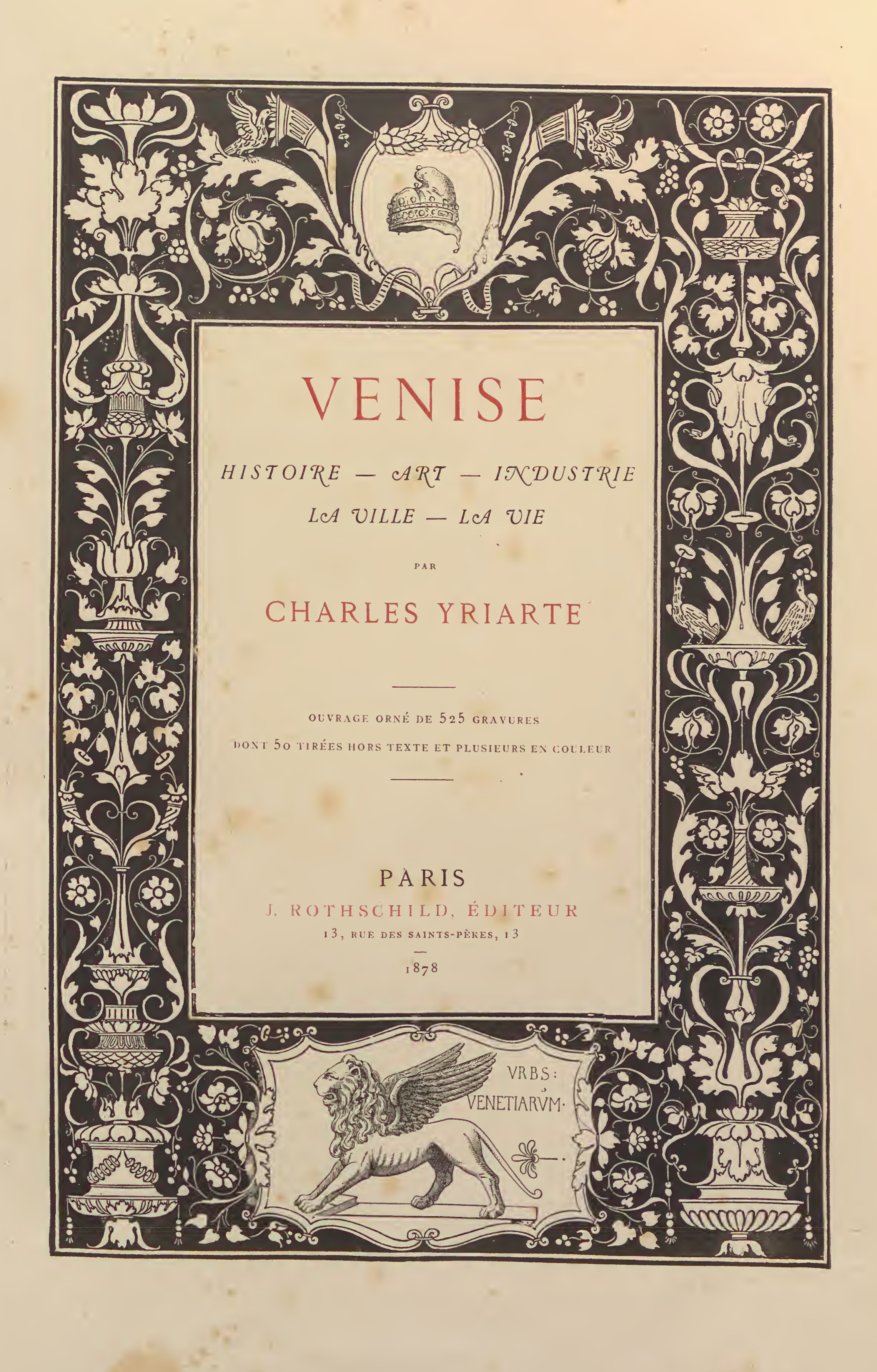
19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

PAX TIBI
MARCE
EVANGELISTA
MEUS.

LE VÉRONÈSE — LE TRIOMPHE DE VENISE

(Plafond de la Salle du Grand Conseil.)





VENISE

HISTOIRE — ART — INDUSTRIE
LA VILLE — LA VIE

PAR

CHARLES YRIARTE

OUVRAGE ORNÉ DE 525 GRAVURES
DONT 50 TIRÉES HORS TEXTE ET PLUSIEURS EN COULEUR

PARIS
J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR
13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13
—
1878


DÉDIÉ
A
SIR RICHARD WALLACE
BART., M. P.
TÉMOIGNAGE DE RECONNAISSANCE
CHARLES YRIARTE



TABLE DES SOMMAIRES

L'HISTOIRE

ORIGINE — DÉVELOPPEMENT — CHUTE DE LA RÉPUBLIQUE

LES ARCHIVES DE VENISE

ALESSANDRO VITTORIA

ALESSANDRO LEOPARDI

LA PEINTURE — LES ORIGINES DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE — SES GRANDES PERSONNALITÉS LES ARTISTES DE DÉCADENCE

LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE — LA TYPOGRAPHIE

L'INDUSTRIE

LE VERRE ET LA MOSAIQUE

LA DENTELLE — LE COSTUME

LE DOGE

LE DOGE DE VENISE

LES MÉDAILLES

LA VILLE ET LA VIE





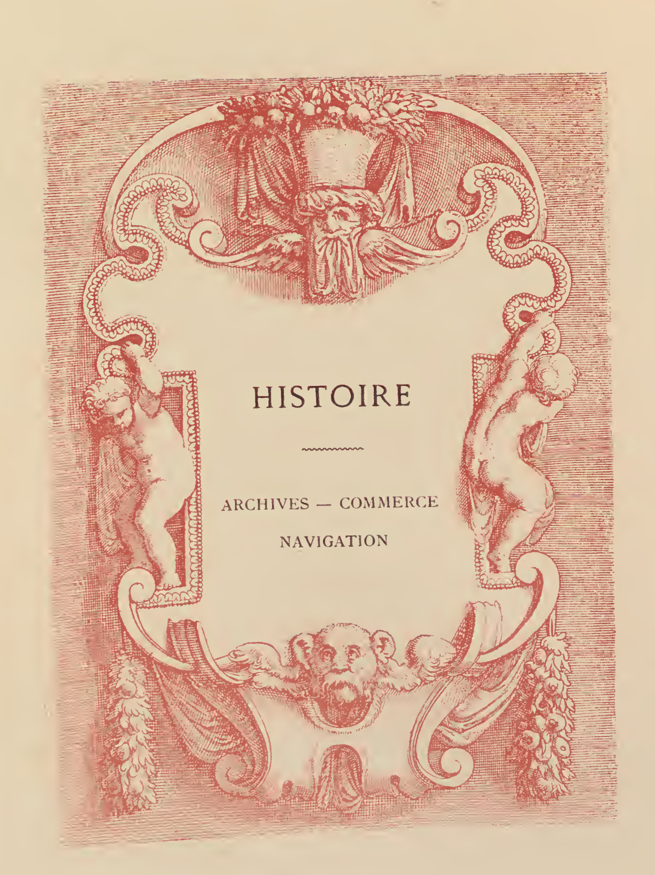
TABLE DU PLACEMENT

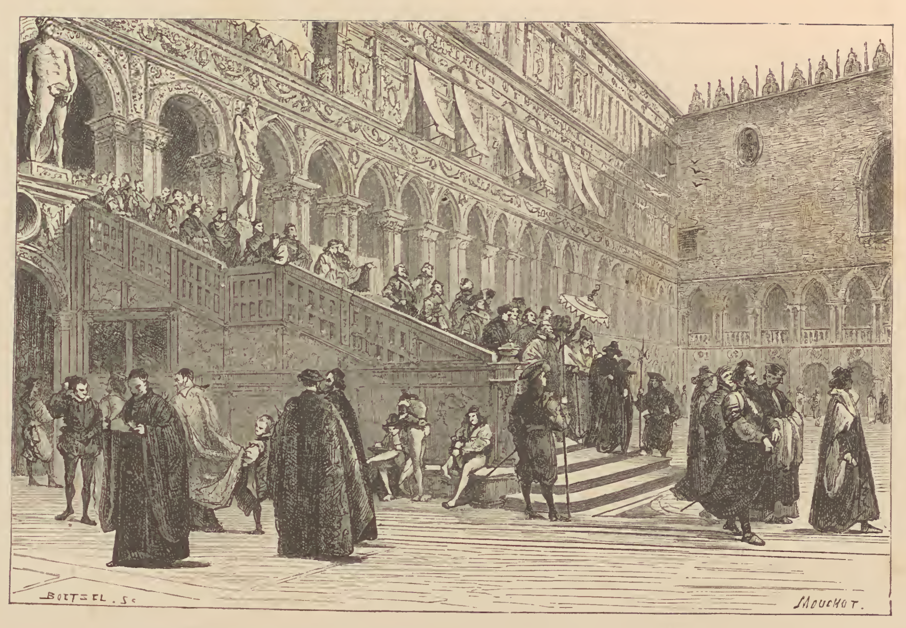
DES FAUX-TITRES ET DES GRAVURES IMPRIMÉES HORS TEXTE

AVEC L'INDICATION DES PAGES CONTENANT LEUR EXPLICATION

FIN DE LA TABLE

DU PLACEMENT DES GRAVURES HORS TEXTE.


HISTOIRE
ARCHIVES — COMMERCE
NAVIGATION



Le Doge et le Collége descendent l'Escalier des Géants du Palais ducal. — Tableau de Mouchot.

VENISE

ORIGINE — DÉVELOPPEMENT — CHUTE DE LA RÉPUBLIQUE



La Porte della Carta au Palais ducal.

A la majesté de ses grands souvenirs historiques et de sa prodigieuse puissance, Venise, « la reine de l'Adriatique », ajoute l'attrait de l'art, la curiosité de sa situation, la singularité de son origine, le prestige qu'un passé plein de grandeur donne fatalement à un monde resté tout entier debout, mais qui semble avoir perdu son âme et sa vie, et ne présenter plus que le majestueux décor d'un immense théâtre dont la scène est restée vide. Une mélancolie pleine de poésie s'empare du voyageur qui glisse sur la lagune ou qui erre dans ses basiliques; on dirait que le malheur a revêtu la ville d'une gaze funèbre, mais elle reste imprégnée de la grâce indéfinissable des choses italiennes; elle a le charme et la grandeur : et la ville de

saint Marc, sous le soleil vainqueur, alors que tout scintille et tout flamboie, garde encore on ne sait quelle tristesse élégiaque qui lui vient de son silence et de sa douleur : tristesse douce et constante qui gagne peu à peu le cœur le plus viril et s'impose à l'esprit le moins sentimental.

A Venise, celui qui est heureux, celui qui a soif des bruits du monde et qui a peur du silence, se sent bientôt envahi par le boiteux ennui; mais, quand on a connu les rigueurs de la vie, on y revient toujours; on se prend peu à peu d'une sorte de tendresse pour chaque place, pour chaque coin, pour chaque Traghetto; la légèreté de ce ciel, la clarté unique de l'atmosphère, cette lumière grise, argentée, les reflets d'acier de la lagune, les miroitements de Venise la Rouge, la douceur du parler vénitien, la confiance paisible des habitants, leur indulgence à toute fantaisie, leur doux commerce, les nuits claires comme des jours et le je ne sais quoi qui chante au cœur et dans le ciel et sur les eaux : tout séduit le voyageur et le charme, le prend tout entier, et il va se regarder comme en exil quand il sera loin de la Piazzetta.

Même en comptant Rome, Jérusalem, Grenade, Tolède et le Bosphore, jamais plus prodigieux décor ne s'est présenté aux yeux d'un voyageur qui aborde une côte. C'est un rêve qui a pris une forme, une féerie qui a pris un corps et que les hommes ont su fixer. L'ordre des choses naturelles y est renversé; on ne sait si la lagune est le ciel ou si le ciel est l'onde; les îles roses qui portent des temples semblent reposer sur l'éther, et, comme des nefs sacrées, flotter dans le vide. Là-bas, à l'horizon extrême, vers Malamocco, les îlots verts suspendus et se reflétant dans l'onde, semblent les mirages décevants qu'on voit au désert. Les choses les plus solides et les plus réelles y sont paradoxales; en architecture les pleins portent sur des vides, et c'est la dentelle exquise des sculpteurs du moyen âge qui supporte les salles massives et les palais robustes. Tous les principes d'art sont violés, et il en résulte un art personnel et charmant que Venise emprunte à l'Orient tout en le marquant de son empreinte, jusqu'au jour où elle trouvera cet art personnel qui fut sa gloire avec les Lombardi, les Leopardi et les Sansovino. On comprend que les imaginations les plus riches et les plus libres ont dû puiser à pleines mains dans les trésors des Magnifiques pour bâtir ces palais brodés à jour, ces basiliques de marbre, de mosaïque, où les pavés sont des pierres rares, où les murs sont revêtus d'or, d'onyx et d'albâtre oriental. Ils ont pillé Aquilée, Altino, Damas et Balbec; et, par une fantaisie sans nom, les Vénitiens ont dressé dans l'air, sur les porches et parmi les dômes, des quadriges antiques ravis à Byzance, ils ont fait porter tout un palais sur des piliers qu'on dirait sculptés par des buveurs d'opium pour lesquels le temps n'a pas de prix, et dont les noms restent mystérieux. Ils ont fait reculer la mer pour y asseoir leur ville; dans la lagune, un à un, tout en chantant ce chant bizarre qui accompagne chaque coup qu'ils portent, ils ont enfoncé tous les chênes des forêts de l'Istrie, de la Dalmatie, de l'Albanie et des Alpes Juliennes et changé le climat de la péninsule illyrique en laissant des plaines là où s'élevaient des montagnes, et des côtes arides brûlées par le soleil là où se dressaient des dômes de verdure et s'étendaient des bois épais. Les montagnes de l'Illyrie se sont transformées en palais, ses forêts sont les pilotis qui ont fait le sol de Venise.

Ils étaient quarante mille fugitifs chassés vers le cinquième siècle par les Barbares, et qui, se réfugiant dans la lagune pour leur échapper, fondèrent le port de Rialto sur ce sol mouvant, dans ce marais salin, où ils n'avaient ni terre pour la cultiver, ni pierre pour la tailler,

ni métaux pour les forger, ni bois ni feuillages pour s'abriter; l'eau potable elle-même leur manquait. Ils ont consolidé leur sol, trouvé le moyen de fonder un État sans territoire, et pendant quatorze siècles, après quelques courts tâtonnements et quelques scènes sanglantes auxquelles aucun peuple qui se fonde ne saurait échapper, ils ont trouvé leur formule gouvernementale : une république aristocratique. Fidèles à cette même forme, ils ont étonné le monde par leur sagesse, par leur puissance, leur stabilité, par leur ingéniosité et leur génie du commerce, de l'échange et de l'industrie. A leur origine, ils ont vécu de la mer comme des pêcheurs, et du sel que la nature déposait sur la côte. Ce fut leur premier élément d'échange; peu à peu ils ont construit des bateaux plats, puis des galères, enfin des flottes, et, entrant en vainqueurs dans Byzance, sont allés renverser l'empire d'Orient. L'Adriatique tout entière a été leur domaine; ils s'en sont arrogé la souveraineté au nom d'un mot prononcé par Alexandre III, réfugié sur leur territoire et poursuivi par Barberousse, ils ont symbolisé leur pouvoir par les fiançailles du Doge et de l'Adriatique, et la légende de l'anneau d'or rapporté au souverain par le pêcheur : et dès lors ils ont tenu toute la côte depuis Ravenne jusqu'en Albanie. Quand les rois ont voulu aborder aux rives d'Illyrie, ils ont dû demander au Sénat la permission de voguer dans leurs eaux. Traitant d'égal à égal avec tous les souverains de l'Europe, ils se sont faits les pourvoyeurs du monde, et c'est sur leur richesse commerciale qu'ils ont assis leur puissance politique.

Deux fois les arbitres du monde se liguèrent contre eux après avoir juré leur perte; à force de souplesse et d'agilité, tour à tour fermes et prudents, astucieux et habiles, ils déjouèrent les ligues et sortirent sains et saufs des compromis les plus épouvantables. Toutes les nations, à un moment, furent leurs tributaires, parce qu'ils étaient devenus les plus grands commerçants du monde, les marins les plus audacieux, les constructeurs les plus habiles et les armateurs les plus riches. On vit la France, qui commençait à remuer le monde et qui avait poussé le cri de « Dieu le veult », leur demander passage à bord de leurs vaisseaux pour porter son armée en terre sainte; les Vénitiens, gens pratiques, leur demandèrent de les payer avec du sang puisqu'ils n'avaient pas d'or, et les Français montèrent à l'assaut de Zara et reprirent les colonies de Dalmatie qui s'étaient émancipées du joug de la Vénétie.

Les plus anciens peut-être des peuples modernes, ils les ont tous précédés dans les arts de la civilisation. Avant le dixième siècle, ils avaient bâti dans leurs groupes d'îles soixante-dix églises, dont quelques-unes, comme celles de Torcello, sont des merveilles d'art; les premiers ils eurent le sentiment du luxe, des raffinements de la vie, de la somptuosité des étoffes et de celle des habitations, de l'éclat des joyaux et de la richesse des perles; et quand l'Europe était encore plongée dans les ténèbres du moyen âge, ils allaient emprunter aux deux seuls peuples policés de cet hémisphère, les Arabes et les Grecs, les éléments de leur civilisation et de leurs arts délicats et raffinés.

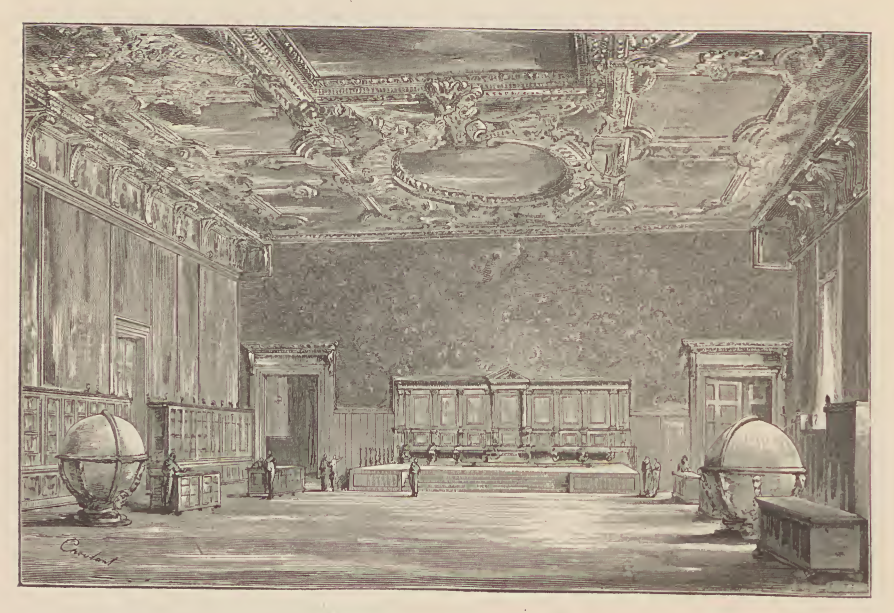
Quand on a vécu dans l'histoire des Vénitiens, on s'étonne du bon sens pratique de cette poignée d'individus, qui, vers le quatorzième et le quinzième siècle, font plus de bruit dans le monde et y tiennent plus de place que les populations des plus grands empires. Dès le cinquième siècle, ils ont un gouvernement : des consuls envoyés de Padoue, pour gouverner les îlots de Rivo Alto (Rialto). Au septième siècle, ils tâtonnent, cherchent une forme nouvelle

et nomment un doge, Paul Luc Anafeste d'Héraclée; en 737, ils se donnent pour chefs des magistrats annuels, les *Maîtres de la Milice;* cinq ans après, ils reconnaissent que le pouvoir en changeant tous les ans de main imprime une secousse à leur société, et, dès 742, ils reviennent aux doges.



Le Doge Francesco Foscari. 1423-1457.

Les conditions du pouvoir se modifieront sans doute ; il y aura quelques tiraillements ; des institutions nouvelles viendront compléter le système gouvernemental ; mais de 742 à 1797 la forme ne changera plus : la formule est trouvée. Alors que tous les pays de l'Europe se constituent en monarchie et, avec plus ou moins de bonheur et de rapidité, concourent tous à leur unité; eux se constituent en République et se donnent pour chef un symbole : le Doge, le plus constitutionnel des souverains, image vivante de la République, destiné à la représenter en face des ambassadeurs dans les cérémonies publiques et lors des visites des souverains, mais sans aucun pouvoir effectif et agissant sous un contrôle constant et permanent. Au principe, la République est démocratique ou du moins elle accorde au peuple certains droits; elle devient bientôt aristocratique et reste telle jusqu'à sa chute.



La Salle du grand Conseil au Palais ducal.

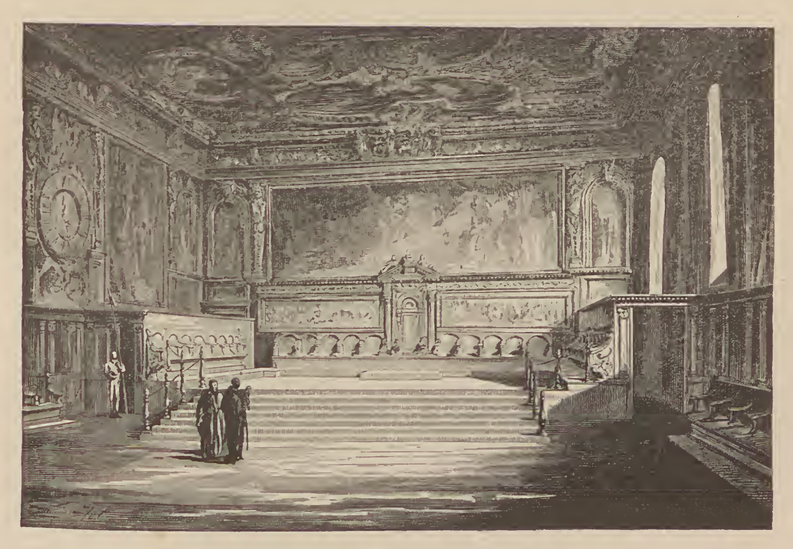
Comment, isolés dans leur île, jaloux de leur pouvoir, soupçonneux et toujours en éveil contre les conspirations du dehors, arrivèrent-ils aussi rapidement à la civilisation? Par la navi-

gation et par le commerce, dont ils avaient le génie poussé à son extrême limite. Quand ils abordèrent pour la première fois en Orient, ce n'était évidemment pas dans le but d'y chercher, au seul point où il brûlait encore, un peu de la flamme sacrée du foyer des arts, de l'industrie, des sciences et des connaissances humaines; mais un peuple ingénieux ne se frotte pas impunément à la civilisation; et quand ses vues naïves et intéressées se portent d'abord sur les avantages matériels que de telles connaissances peuvent lui procurer, il ressent bientôt l'influence morale qui s'en dégage; son esprit perspicace cherche à s'approprier les procédés, son goût et ses tendances personnels les transforment : l'art est bien près de naître, la semence germe, l'arbre croît, le fruit se développe, la renaissance va florir.



Enrico Dandolo. 1192-1205.

Le premier avantage qu'ils retirèrent de leur long séjour en Orient avec les Français fut l'horreur qu'ils ressentirent pour les discussions oiseuses, les controverses religieuses, les vaines subtilités du Bas-Empire, qui avaient perdu Byzance. Jamais, à partir du dixième siècle, il n'y eut de guerre civile dans le territoire de la République, même au moment où, comme pris d'un effroyable vertige, les villes lombardes se ruaient les unes contre les autres, et les fils d'une même terre sacrée,



La Salle des Séances du Sénat au Palais ducal.

la grande Italie, déchiraient le sein de leur mère. En se fixant en Orient, où ils fondaient des comptoirs, ils apprirent la langue grecque, et l'un d'eux, Jacopo, le premier, traduisit

Aristote. Constantinople mise à feu et à sang, on vit émigrer les hommes de science et d'étude qui apportèrent avec eux les manuscrits anciens. Florence devint l'Athènes de l'Italie, et Venise suivit le mouvement; grâce à Guarino, leur sujet de Vérone, ils connurent Xénophon,



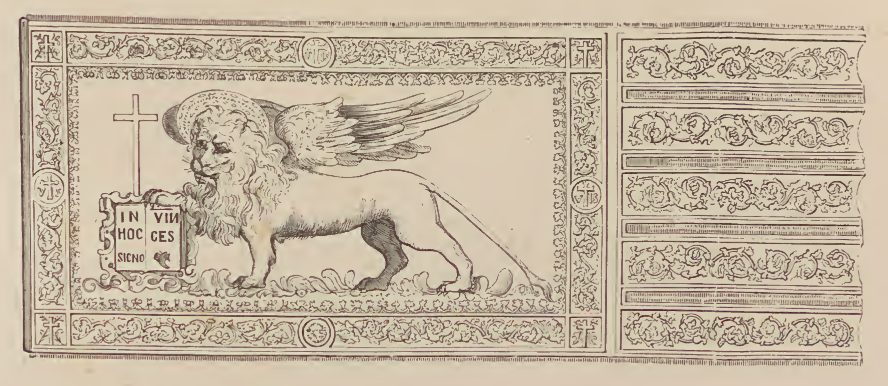
Le Pêcheur rapporte au Doge l'Anneau de saint Marc, d'après Paris Bardone.

Pindare, Strabon, Lucien, Orphée, Arrien, Dion, Procope, Diodore de Sicile et Platon avant nous tous. En même temps ils avaient emprunté à l'Orient son architecture et se l'appropriaient. L'industrie de la verrerie leur venait des Arabes; ils imitaient leurs riches tissus. Les fureurs des Guelfes et des Gibelins renvoyaient chez eux en exil les industrieux Luc-

quois, qui leur apportaient leurs métiers de soie; plus tard le sac de Rome par Bourbon leur amenait les artistes dispersés. L'or abondait, la gloire les éclairait déjà de ses rayons éclatants; c'était l'aurore des grands jours pour l'esprit italien dans toute la Péninsule, et le feu sacré circulait dans les veines de tout ce grand corps intellectuel.


L'Éloquence, d'après Paul Véronèse.

Les Vénitiens s'éprirent de passion pour les belles-lettres et la philosophie. Barbaro s'attachait à Aristote, Romulus Amaseo à Xénophon et à Pausanias, Bernard Donato à Xénophon, Jérôme Ramnusio traduisait l'Arabe Avicenne, et Malherbi, moine de l'ordre des Camaldules, donnait la première traduction de la Bible en langue italienne. Padoue allait devenir un centre de lumière sans rival; et, dès le douzième siècle, la ville avait son université; désormais sous le pouvoir des Vénitiens on s'attacha à continuer la tradition et à la développer encore, afin d'établir un privilége en sa faveur. La République défendit à tous ses sujets de suivre les cours académiques à l'étranger, et elle ne reconnut que les grades conférés par cette université. Mais, pour qu'un tel décret du Sénat fût un avantage pour les Vénitiens, il fallait que le niveau de l'instruction fût élevé aussi haut que dans les centres intellectuels les plus remarquables de



L'Étendard de la République à bord du Bucentaure.

l'Europe; le Sénat ne recula devant rien et on vit les Vésale, les Galilée, les Scaliger monter dans la chaire de Padoue. Presque en même temps, à Venise même on fondait l'université, et par un admirable concours, en plein quinzième siècle, au sortir du siècle de fer, des luttes à outrance, et des dissensions intestines qui avaient eu pour résultat le sac des villes et l'incendie,

le vol, la rapine et le déchaînement des basses passions, on vit les plus grands noms de Venise, les Bragadino, les Foscarini, les Cornaro, les Justiniani, les Trevisan, les Mocenigo se faire les précepteurs de la jeunesse et occuper les chaires des lettres, de grammaire, des sciences naturelles et des mathématiques.

Nous montrerons dans une étude spéciale quel développement avait pris l'art des constructions navales, un art vital pour eux ; l'architecture avait déjà trouvé sa formule, et, combinant le souvenir des lignes byzantines avec l'influence gothique, créait cet ensemble si caractéristique de Venise, que le Calendario et les architectes du palais ducal ont inauguré. En peinture, on en était encore aux influences de l'Orient et à celles de Florence, mais un moment encore et les Vénitiens allaient donner, dans l'ensemble de ce concert harmonieux des écoles



Le Doge Memmo, d'après une Médaille vénitienne de Dupré.

italiennes, sa note très-spéciale avec les Carpaccio, les Bellini, le Giorgione. L'éloquence était en honneur ; comment pouvait-il en être autrement chez le peuple qui, le premier, avait créé un véritable gouvernement parlementaire, où les affaires se traitaient au grand conseil et devant le sénat, où devait l'emporter celui qui, dans son exposition, allait droit à l'intelligence et à la raison par la limpidité de son langage, le charme de sa diction, l'éclat de sa parole ou la puissance de sa dialectique ?

Sa diplomatie prudente et avisée, toujours en éveil, étonnait par la sûreté de ses informations et la profondeur de ses vues. Personne parmi les nobles membres des assemblées ne pouvait ignorer l'état des affaires de la République, puisqu'on les traitait ainsi au grand jour. Un corps spécial, prodige de science, de travail obscur et désintéressé, le corps des *secrétaires*, préparait les questions, les élucidait, remontait aux sources des conflits et des incidents qui venaient arrêter la marche des affaires. L'ambassadeur ne pouvait résider plus d'un certain



LE PALAIS DUCAL — FAÇADE SUR LA LAGUNE

temps auprès de la même puissance, afin qu'il ne se laissât ni circonvenir, ni influencer par le charme des liens personnels et la générosité des hommes d'État ou du souverain. En un jour solennel, à sa rentrée, devant tout le sénat réuni, il venait prononcer sa « *relation* », résumer ses travaux, établir d'une façon précise les liens qui existaient entre la République et la puissance auprès de laquelle le suffrage de ses concitoyens l'avait envoyé, signaler les dangers qui pouvaient faire naître des conflits en indiquant les moyens de les atténuer ou de les détourner; et, selon la mesure de ses aptitudes ou de son génie politique, les sénateurs, frappés de la profondeur des vues de celui qui venait de prononcer cette relation, le désignaient plus tard aux plus hautes fonctions de l'État, ou, au contraire, le ramenaient à son rang dans les conseils afin qu'il ne pût désormais nuire à la République par son peu de perspicacité.



Un Sénateur de Venise, d'après Vecellio.

La constitution de l'État est un chef-d'œuvre, les rouages fonctionnent avec une régularité parfaite, le contrôle réciproque en est la base. L'élection à tous les emplois laisse supposer que ce sera toujours le plus digne qui occupera le poste auquel il s'agit de pourvoir. L'intrigue a sa place, qui voudrait le nier ? l'homme n'échappe point à sa nature; mais au moins le législateur a-t-il fait tout ce qu'il a pu pour atténuer et pour neutraliser les influences du *Broglio*, ce coin de la place Saint-Marc où les patriciens membres du collége, sénateurs et membres du grand conseil se promènent avant les séances et préparent entre eux, par l'intrigue inévitable, les élections qui vont être proposées au vote de chaque assemblée.

Sans qu'on puisse être taxé de partialité on peut dire que jamais pays plus restreint par ses dimensions n'a tenu une plus grande place dans le monde, et jamais plus de sagesse n'a présidé à la destinée d'un peuple. Tout n'est pas à louer sans doute dans ce grand ensemble de faits; l'ambition des Vénitiens, surexcitée par d'immenses succès, les a portés à s'arroger un droit de domination sur bien des peuples qui ont accepté ce gouvernement parce qu'ils couraient fatalement à des annexions inévitables. Ils ont recherché l'alliance des grands et souvent ils ont opprimé les petits; mais jamais le patriotisme, avec les Michieli, les Pisani, les Lorédan, les Mocenigo, les Morosini et tant d'autres, n'est arrivé à une telle grandeur quand la patrie était menacée. On peut dire hardiment que dix fois dans le cours de son histoire la République a été à deux doigts de sa perte; le grand conseil, le sénat, le collége et le doge à sa tête, toujours d'accord avec le peuple dans ses suprêmes résolutions, jouaient leur va-tout avec une audace sans égale dix fois couronnée de

succès. Non, la République n'a pas échappé à la loi commune; mais elle n'a pas succombé, comme la plupart des autres États, par l'imperfection de sa constitution et de ses lois, qui n'étaient plus en rapport avec le mouvement des esprits. Le jour où la république française, représentée par un homme qui devait donner plus tard la mesure de son génie et de son ambition, déclara que la république de Venise avait cessé d'exister, les causes qui rendaient possible l'accomplissement de ce grand forfait n'étaient point inhérentes à la caducité des institutions, mais à mille circonstances indépendantes de Venise elle-même, de ses lois, de ses mœurs. A quelque point de vue qu'on se place pour juger ce gouvernement, il faut avouer que le monde n'a pas eu souvent le spectacle d'une telle stabilité et d'une pareille sagesse. Oui, les passions humaines se sont donné carrière à Venise aussi bien qu'ailleurs; oui, l'intrigue, l'amour du lucre, l'ambition qui n'est point justifiée, la base jalousie, l'immoralité n'ont point abdiqué dans cette République; le sénat fut peut-être un tyran, les inquisiteurs d'État et le conseil des Dix ont quelquefois empiété sur les droits des citoyens; à certains jours même ils ont fait régner la terreur, mais la pensée profonde qui a guidé les hommes d'État, l'idée fixe de tous et de chacun, c'était la grandeur de Venise et son éclat suprême. Deux cent mille habitants épars dans la lagune, dont ils avaient fait une des plus belles villes de l'Europe, étant donnée la forme particulière qu'elle devait affecter en raison de sa situation unique, se multipliaient au point de paraître former un peuple de plusieurs millions de citoyens, et suffisaient à remplir le monde du bruit de leur renommée.

Jamais l'esprit de contrôle, dans aucun État du monde, n'a été poussé plus loin, et jamais répression plus immédiate et plus sévère n'a atteint l'auteur d'un forfait; jamais le châtiment n'a suivi plus immédiatement la perpétration d'un crime contre l'État. Quand les finances de la République ont été dilapidées par des agents infidèles; durement, cruellement, le sénat a voué à la honte pour toute la postérité ceux qui s'étaient rendus coupables, en inscrivant leurs noms sur les murs du palais ducal, sans se laisser toucher par l'idée que les enfants de ceux qui avaient failli, et leurs petits-neveux, innocents de cette faute, verraient leur nom à jamais flétri. L'étranger qui entre dans le palais par la porte qui donne sur la rive des Esclavons, peut voir encore aujourd'hui inscrits sur des plaques de marbre dans les murs de la voûte et ceux du portique intérieur les noms des concussionnaires, désignés ainsi à l'animadversion publique.

La délation, et surtout la délation anonyme, ont joué à un moment un grand rôle dans l'État; il faut le reconnaître, il y a là quelque chose de bas qui heurte nos sentiments, mais ceux qui ont permis qu'on usât de tels moyens pour dénoncer aux magistrats les fautes commises contre l'État avaient encore en vue le bien de la patrie commune, tandis que ceux qui usaient de ce droit n'avaient souvent pour objectif que l'envie, la cupidité ou la basse jalousie. Jamais aussi les citoyens d'aucun pays n'acceptèrent avec plus d'abnégation le rôle quelquefois restreint que l'élection leur conférait pour le bien de tous. J'ai défini les droits, les devoirs et les travaux des patriciens de Venise au seizième siècle dans une longue étude; on reste confondu devant le labeur que la loi leur impose. Dans nos États modernes, ceux qui composent ce qu'on appelle aujourd'hui les classes dirigeantes n'assument la responsabilité des travaux politiques, des missions, de l'assiduité aux débats parlementaires, que lorsqu'ils sen-

tent en eux le désir et l'ambition d'arriver aux grandes charges de l'État, et que leur vanité ou leur vocation les porte vers le pouvoir; là, dès qu'il naît à la vie politique, à vingt ans, le noble est tenu de comparaître devant un magistrat spécial, « *l'avocat du commun* », et il lui demande de lui ouvrir la porte du grand conseil comme à un noble né en légitime mariage, de parents nobles inscrits au livre d'or. A partir de ce jour jusqu'à sa mort, si le ciel lui a départi une intelligence supérieure, c'en est fait de sa liberté. En vain ses goûts le porteront vers l'étude, les arts, le dilettantisme intellectuel, les voyages ou les découvertes; il est attaché à la politique comme le serf l'est à la glèbe. Toutes les charges, tous les honneurs, toutes les magistratures, tous les offices sont à l'élection, et quelle élection ! dix fois contrôlée, défaite, refaite, corroborée et revisée. Il est interdit à quiconque, s'il est noble, de se soustraire au service du pays; les amendes à payer dans le cas où on refuserait une ambassade ou une mission sont si considérables qu'il y a peu d'exemples de refus. D'abord le noble prend sa place au grand conseil, là il fait partie de commissions qui l'accablent de travail; du grand conseil il monte au sénat, et, comme membre du grand conseil de l'État, il peut être désigné, toujours par l'élection, pour faire partie des sages, du *collége*, pour employer l'expression consacrée. Il sera *sage de terre ferme, provéditeur aux biens incultes, ambassadeur, procurateur, provéditeur à l'arsenal, sage grand, syndic inquisiteur, provéditeur à la monnaie, réformateur de l'université de Padoue*, etc., etc.; souvent même il remplira plusieurs fonctions à la fois, et, quel que soit son âge, si l'État juge que son service et ses facultés sont utiles au bien de tous, il ne peut sous aucun prétexte se livrer au repos. Si enfin on l'appelle au pouvoir suprême, il ne peut davantage refuser le périlleux honneur de ceindre la couronne ducale; et la plupart du temps, chargé d'ans, la tête blanchie, courbé sous le poids des soucis de la vie et la fatigue des affaires, souvent aussi meurtri de cicatrices reçues au service de la République: celui qui la représente comme son premier magistrat, descend d'un pas chancelant les marches de l'escalier des Géants, le front ceint du *corno*, recouvert du manteau d'or et d'hermine, vieillard prêt à entrer dans la tombe. Mais, même à la veille de connaître les vérités éternelles, ce patricien comblé d'honneurs est encore à la disposition de l'être collectif qui s'appelle l'État, auquel il a voué sa vie et auquel il va consacrer jusqu'à sa dernière heure.



Dès que la patrie est en danger, il règne un enthousiasme extraordinaire dans la population; chacun veut donner sa fortune, son sang, sa vie. D'autres feront une histoire régulière et suivie de la république de Venise; qu'on me laisse, par un vivant récit, rapporter quelques épisodes de son histoire, qui montrent la grandeur des citoyens et leur attachement à saint Marc, ou la cruauté du châtiment qui atteint ceux qui trahissent le pays.

C'était en 1378; les Génois avaient juré la perte des Vénitiens, et les attaquaient à la fois et dans leurs colonies de l'Istrie et de la Dalmatie, et sur la côte italienne. Victor Pisani, fameux général de la République, venait de gagner une bataille à Cattaro;

il avait divisé ses troupes et renvoyé ses malades et ses blessés sur une partie de ses vaisseaux; il rentrait à Venise. A la sortie du golfe de Quarnero, il rencontre la flotte génoise à la pointe de Pola. Le sénat déléguait toujours à bord de la galère capitane des provéditeurs investis du haut pouvoir de tenir conseil de guerre avec les guerriers auxquels il confiait le soin de conduire la campagne. Au moment où il voit les Génois lui présenter le combat, il les consulte et leur expose que, n'étant pas en nombre, il peut être défait : ses gens sont à terre, ses vaisseaux sont mal équipés à la suite d'une campagne, les rangs sont dégarnis. « Marchez à l'ennemi, disent les provéditeurs. » Pisani fait sonner la charge, son avant-garde recule; il revient une seconde fois aux Génois après avoir rallié ses vaisseaux et montre aux provéditeurs les deux lignes de bataille, l'une compacte, bien en ligne, préparée à vaincre; l'autre faible, dégarnie, mal rangée. L'un des provéditeurs lui demande si les Pisani *ont un cœur de femme*. Pisani une deuxième fois fait sonner la charge, pousse sa galère en avant, et, debout sur la proue, l'épée à la main, se jette au milieu des ennemis en s'écriant : « *Qui aime saint Marc me suive!* » Dans son impétuosité, il rompt la ligne génoise et passe; mais cette ligne se referme derrière lui, et, par une manœuvre savante, l'ennemi s'empare de dix-sept galères et dix-neuf cents hommes sont massacrés. Victor a vu la déroute, il revient en arrière, brise encore le cercle et échappe au massacre avec Michel Zeno. La flotte est dispersée, le convoi de marchandises du Levant qu'elle escortait devient la proie des assaillants, et les Génois vainqueurs traversent le golfe et viennent mettre le siége devant Venise. D'abord ils prennent Chioggia, forcent les passages de la lagune et bombardent la ville des doges. Sur ces entrefaites, Pisani, qui a fui à tire-d'aile avec les quelques galères qu'il a pu rallier, entre dans le port et se présente au sénat, qui le décrète d'arrestation et le jette en prison.

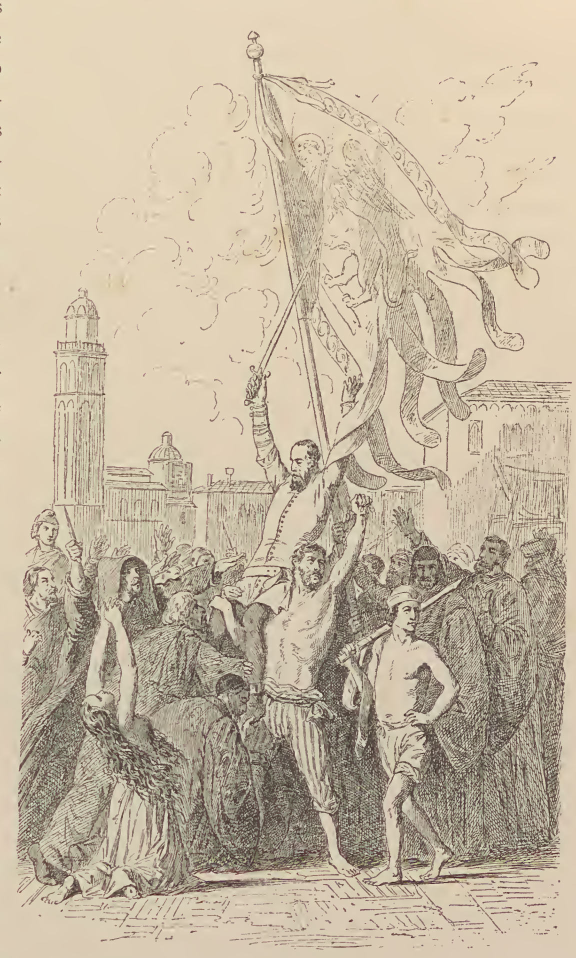
La patrie est en danger, on appelle le peuple à la défense, et on est prêt à distribuer des armes à tous les volontaires. Personne ne se présente, on organise de force les bandes populaires; elles refusent le service et se portent sous les fenêtres des prisons en criant : « Pisani! Pisani! nous le voulons pour chef! » La nuit, toute la ville est sur pied et une foule immense se rassemble sous les fenêtres de la salle du conseil; de là elle se porte encore aux prisons en demandant Pisani. Malade et blessé, le grand capitaine se traîne vers le mur où les barreaux de fer de la lucarne laissent passer le son de sa voix; il a entendu les clameurs, il y répond par son cri de guerre : « Vive saint Marc! » Cependant le tumulte va croissant; ce n'est plus un mouvement populaire qu'on apaise par la répression, c'est la sédition qui gronde et qui va triompher juste au moment où les galères ennemies entrent dans le golfe et menacent la ville elle-même. Le doge tremble, la seigneurie s'est assemblée en permanence, elle donne l'ordre d'ouvrir la prison; Pisani, soutenu par deux prisonniers, est porté en triomphe au palais ducal et vient fléchir le genou devant le doge, image de la patrie et symbole du pouvoir. A l'aube du jour, on le traîne à Saint-Marc, et le patriarche, aux acclamations de la foule, lui confie l'étendard de la République. Il remercie la foule et crie : « Vive saint Marc! » et jure de mourir ou de vaincre. On l'entraîne à son palais; il va se rendre à l'arsenal pour organiser son départ, il partira demain.

Dès l'aurore, il revient à Saint-Marc et s'agenouille aux pieds des autels, le peuple l'y a suivi; car nuit et jour, dans un enthousiasme indescriptible, on lui fait une escorte d'honneur,



INTÉRIEUR DE LA BASILIQUE DE SAINT-MARC

on veut s'assurer de sa présence, il faut qu'il sorte aux balcons pour saluer la foule. Pisani, prêt à partir, sort de la basilique, traverse la Piazzetta; sa galère est au quai; il harangue la foule : « Emo garde Chioggia, Zeno et Mocenigo font force de voiles et seront demain parmi nous; les Génois viennent nous attaquer jusque dans la lagune, nous avons trop de fois vaincu pour ne pas vaincre encore, la seigneurie a des armes, vous êtes nombreux encore; il ne faut que du courage: vous en aurez et nous vaincrons avec l'aide de Dieu et de saint Marc. »



Victor Pisani, tiré de sa prison, est porté en triomphe par le Peuple.
D'après le Tableau de Hesse au Musée du Luxembourg.

On lève l'ancre et on part. Du haut de cette belle fenêtre du palais ducal qui donne sur la rive, le vieux doge et le collége répondaient aux cris de la foule et envoyaient leurs vœux à celui qui, hier encore, gisait dans les prisons et qu'on n'était pas loin de regarder comme un traître; des milliers de barques suivaient en souhaitant la victoire et criant : « Vive saint Marc ! »

Quatorze galères et trente galéasses suivirent la galère capitane, et marchèrent à la rencontre de l'ennemi. L'enthousiasme était tel dans la ville qu'on forgeait des armes sur la place publique; femmes, enfants, vieillards, tout le peuple voulait s'armer. Quelques jours après, le 9 septembre, dans la réunion du sénat, le vieux Contarini, qui était alors revêtu de la dignité ducale, déclara qu'il serait plus utile sur une galère que sur son siége ducal, et ce prodigieux arsenal de Venise qui, dans ces cas graves où la patrie pouvait succomber, accomplissait des merveilles d'activité, équipa en deux jours cinquante galères, qui levèrent l'ancre sous la conduite du doge André Contarini.

Pisani n'avait pas trop présumé de son courage, et le peuple de Venise avait eu raison de briser ses fers, car le grand général sauva la République. Deux ans après, comme il commandait à Manfredonia et qu'il était malade, il attaqua néanmoins l'ennemi; son amiral fut blessé au premier choc et ses galères se débandèrent; profitant de ce désordre, ses adversaires lui échappèrent : désormais impuissant sur sa galère et ne pouvant rallier les siens pour courir sus aux fuyards et disperser leur flotte, le héros mourut dans un transport. On rapporta son corps à Venise; nobles et hommes du peuple se lamentaient par les rues, on regarda ce trépas comme un malheur public. « Pisani, notre soutien et notre étendard, est mort! » criait-on dans la cité. Le sénat, qui, par principe, se montrait rigide et dur, et croyait que tout était dû à la République, ne fit pas de démonstration officielle; mais l'éloge du mort était dans toutes les bouches. On lui donna pour successeur Charles Zeno, alors que Venise tout entière désignait Lorédan.





L'Antichambre de la Salle du Conseil des Dix. — *Sala dei Capi.*
La Bouche des Délations.

LA CONSPIRATION ET LA MORT DE MARINO FALIERO



Les Plombs de Venise.

Un autre épisode de l'histoire de Venise, l'un des plus dramatiques et des plus célèbres, montre avec quelle rigueur elle punissait le crime de trahison.

Marino Faliero, dont le nom est resté sinistre et dont la place reste vide dans la frise de la salle du grand conseil, parmi tous les portraits des doges qui se sont succédé depuis 742 (Théodat Urse) jusqu'à 1788 (Louis Manin), avait été appelé à la dignité ducale en 1354. Il appartenait à une famille illustre qui avait donné déjà deux doges à la République, Vitale Faliero en 1082, et Ordelafo, qui était mort en combattant les Hongrois (1117). Quand Marino fut élu, il remplissait les fonctions d'ambassadeur de la République auprès du Saint-Père et il était déjà presque octogénaire; c'était à la fois un négociateur et un soldat, d'un caractère violent et personnel : on lui reprochait d'avoir compromis la dignité de sa charge par un scandale public, causé par son irascibilité et le peu d'empire qu'il avait sur lui-même. Pendant son séjour à Trévise comme podestat, il devait assister à une procession; l'évêque tardant trop à venir, il entra dans une telle fureur que, dès que le prélat parut, il lui appliqua un

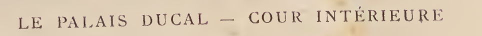
violent soufflet. Le sénat dut le désavouer, et il subit pour prix de ce méfait la peine disciplinaire applicable à un haut dignitaire.

C'était le temps de la grande guerre contre les Génois, si fatale à la République, mais en somme si glorieuse pour elle et dont elle sortit à son honneur. Gênes avait eu Doria, Venise avait pu se glorifier de Pisani; Marino Faliero venait de signer le traité qui rendait la paix au pays, et rien ne semblait plus devoir troubler la fin de sa carrière. Un jeudi de la semaine du carnaval, comme le doge donnait un bal dans le palais ducal, Michel Steno, jeune patricien, membre du tribunal appelé la quarantie criminelle, à l'abri du masque qui permettait une grande liberté et donnait à ces réunions une allure quelquefois licencieuse, se laissa aller à quelques légèretés à l'égard de l'une des dames qui accompagnaient la dogaresse. Marino Faliero, nature ardente et jalouse, vieillard plein de feu qui ne se souvenait peut-être plus des écarts de sa jeunesse, le prit de très-haut avec l'imprudent Steno, et ordonna qu'on le fît sortir du palais ducal.



Plafond du Conseil des Dix, par LE ZELOTTI.

Le cœur plein de rage d'essuyer un affront devant toute la noblesse de Venise, Steno, en se retirant, comme il traversait la salle du grand conseil, gravit les marches du trône ducal, et attacha sur le siége même un papier sur lequel il avait écrit: « Marino Faliero à la belle femme; il la maintient, mais un autre a ses faveurs. » Au milieu du tumulte de la fête l'acte passa inaperçu; mais le lendemain, à l'entrée de la séance du grand conseil, les secrétaires trouvèrent le cartel; le bruit de l'insulte faite au premier magistrat de la république se répandit vite dans le palais, et chacun désigna l'auteur évident d'un tel scandale.



LE PALAIS DUCAL — COUR INTÉRIEURE

4

Michel Steno était jeune; il comprenait qu'il pouvait payer cher un moment de folie avoua ingénument sa faute et témoigna d'un grand repentir. Faliero, le voyant convaincu, ne fut pas désarmé; il demanda sa mise en jugement, et exigea que l'insulte, assimilée à un crime d'État comme une offense au chef de la République, fût du ressort du conseil des Dix qui ne manquerait pas de prononcer une peine très-sévère. Il y eut délibération publique, et, soit qu'on prît en considération la jeunesse du coupable, soit que sa personne fût sympathique, soit enfin que les hommes pratiques qui composaient le sénat ne voulussent point donner à la personne du doge ce caractère de souveraineté contre lequel on combattait déjà depuis longtemps, on traduisit simplement Steno devant ses pairs de la quarantie, on le condamna à deux mois de prison, et, une fois la peine subie, à un exil d'un an hors de la terre ferme.


Le Tribunal du Conseil des Dix se rend à la séance.

Marino Faliero trouva que la peine n'était pas proportionnée à l'offense; il réclama avec insistance, et devant le collége, et devant le sénat, et même devant le grand conseil, mais ce fut peine inutile : le tribunal avait prononcé. Désormais, plein de ressentiment, il rêvait de se venger, et peut-être n'eut-il jamais donné de suite aux projets qu'il roulait dans sa tête, sans une circonstance singulière qui se présenta le jour même où il apprit la condamnation de Steno. On sait que le doge avait dans ses attributions la justice à rendre à tous ceux qui se présentaient devant son tribunal; tout individu qui se croyait lésé

pouvait toujours se présenter au palais même et en appeler au chef de la République ; c'était un usage patriarcal, une satisfaction donnée au peuple, qui en usait largement et ne craignait pas de venir au pied du trône demander justice contre un abus de pouvoir commis par un patricien. Or, le jour même, comme il ouvrait son audience, un individu plein d'émotion et la face ensanglantée se présenta devant Marino Faliero, déclarant appartenir à l'arsenal ; il y occupait le poste de chef des patrons, et venait demander justice contre un patricien qui s'était porté sur lui à des voies de fait dont il portait la trace encore sanglante.

Marino Faliero, au lieu de prendre la cause pour ce qu'elle était, vit là une coïncidence, et, avec une ironie pleine de ressentiment, répondit : « Comment pourrais-je te rendre justice lorsqu'il s'agit d'un patricien, puisque, moi, doge, cruellement offensé, je ne puis me faire rendre justice à moi-même ? — Et pourtant, si nous le voulions bien, reprit le chef des patrons, il ne tiendrait qu'à nous de nous venger de ces orgueilleux et de ces insolents. »

Le doge vit dans cet homme un complice et un aide ; il ne chercha pas à le calmer, lui montra de l'intérêt, de la bienveillance même, obtint de lui quelques détails sur les dispositions de ses compagnons, et le renvoya plus exalté que lorsqu'il était entré dans le palais ducal. A peine sorti, notre homme courut ameuter ses amis, s'arma et se porta au palais de celui qui l'avait offensé, le menaçant tout haut de sa vengeance. Se sentant désigné à l'animosité de tout un groupe d'*arsenalotti,* le patricien dénonça Israël Bertuccio, le chef des patrons, à la seigneurie, qui cita ce dernier à comparaître. Devant les membres du collége, Marino Faliero, qui présidait de droit le tribunal, ne put faire autrement que de blâmer ouvertement Israël ; il le menaça même de la mort s'il continuait à attrouper les ouvriers de l'arsenal contre un patricien. Mais, à la nuit, Marino envoya un émissaire à celui qu'il venait de traiter si durement devant la seigneurie, le manda et le fit introduire mystérieusement dans les appartements du doge, où il trouva le prince seul avec son neveu Bertuccio Faliero, qui avait épousé la rancune de son oncle.

Cette entrevue était le premier pas dans le crime de conspiration contre l'État ; elle ne fut pas décisive. Marino avait vu un homme outragé comme lui par un noble, plein de ressentiment comme lui et qui faisait partie d'une corporation qu'il croyait prête à épouser sa querelle ; il prit ses informations sur l'esprit qui animait les compagnons de Bertuccio, supputa leur nombre, s'enquit des moyens dont il disposait. Le premier nom que prononça Israël est un nom illustre et assez peu connu à cause de l'époque reculée à laquelle remonte son illustration : c'est celui de Filippo Calendario. Ce Calendario était à la fois ingénieur de grande habileté, sculpteur de mérite et architecte distingué ; il avait en peu de temps franchi tous les degrés, et, parti de très-bas, puisqu'il construisait des navires à l'arsenal, il en était arrivé à être conseiller des bâtiments publics de la seigneurie. C'était une sorte d'inspecteur général, un conseiller des bâtiments civils ; il avait la haute main sur toutes les constructions de l'État. C'est lui auquel on doit le beau môle du palais ducal ; il a donné aussi le plan d'ensemble de la place Saint-Marc et de la Piazzetta, et, dans un discours plein de feu, animé de l'amour des arts et d'un véritable esprit d'initiative au point de vue du progrès architectural, il a adjuré le sénat de faire, de cette belle place où s'élevait déjà la basilique, un forum et un sanctuaire d'art. Si on en croit Marin Sanuto, qui est le grand chroniqueur vénitien, celui dont

les récits servent de base à toutes les histoires, Israël Bertuccio aurait dénoncé Calendario comme un homme prêt à tout pour abaisser l'orgueil des nobles; mais, en étudiant Selvatico et en lisant la notice qu'il a consacrée à Calendario, une autre idée vient à l'esprit, car le Calendario était gendre d'Israël et cette raison suffit pour qu'il ait épousé sa querelle. Marino Faliero avait protégé l'artiste; par son crédit il l'avait appelé à une des premières charges de l'État auxquelles pouvait prétendre un homme qui s'occupait d'art et de génie civil et militaire; il savait que ce Calendario était un homme ardent, très-occupé des choses de la politique, très-aventureux; peut-être même les tentatives de Pietro Gradenigo contre l'indépendance du peuple vénitien, le souvenir de Marin Bocconio, de Giovanni Baldovino, de Marco Querini et de Bayamonte Tiepolo avait-il laissé dans l'âme de l'artiste un grand désir de vengeance, et appartenait-il enfin à ce parti des opprimés qui se regardaient comme les vaincus dans la grande lutte des nobles et du peuple dont le quatorzième siècle fut témoin à Venise. Quoi qu'il en soit des motifs qui l'aient poussé dans la conspiration, ce qui est réel, c'est que Calendario entra absolument dans les vues du doge et dans celles du chef des patrons de l'arsenal. Il y eut quelques conciliabules; tous se tinrent au palais ducal, et le plan d'une conspiration fut arrêté avec le doge lui-même et Bertuccio Faliero. On choisit seize chefs, un par quartier, et chacun d'eux devait se concilier soixante hommes bien armés. C'était à peine un millier d'hommes pour toute la ville; au point du jour, le doge se chargeait de faire mettre en branle la cloche de la basilique de Saint-Marc, et, dans chaque quartier, à ce signal, on devait semer le trouble chez tous les habitants en annonçant l'entrée de la flotte génoise dans la lagune. Ceci nous donne la clé des préoccupations du moment. Doria était devenu l'épouvantail des habitants de Venise, et les Génois étaient regardés comme toujours prêts à l'envahir. Une fois le tumulte au comble, on se groupait sur la place Saint-Marc, et, à mesure que les nobles se rendaient au conseil, on les massacrait. Le plan devait être réalisé le 15 avril 1355.

Israël Bertuccio et Filippo Calendario n'avaient pas jugé à propos de dévoiler aux conspirateurs le but de leur soulèvement, mais cependant ceux qui avaient une certaine action sur la masse devaient être tenus au courant des projets à la réalisation desquels on les employait; un fourreur nommé Bertrand, qui jouait un certain rôle dans l'action, avait reçu quelques bienfaits d'un noble, et il voulut lui prouver sa reconnaissance en l'avertissant de ne pas sortir de chez lui le 15 avril. C'était un sénateur nommé Nicolo Lioni; il se tint sur ses gardes, mais en même temps il insista pour savoir le mot de l'énigme; Bertrand l'adjura de profiter du conseil sans en demander davantage; Nicolo refusa bien de se taire, mais, à son tour, se rendant maître de Bertrand, il le menaça de le dénoncer à la seigneurie. Le conjuré, inquiet, se voyant déjà appelé devant le tribunal suprême, n'hésita pas à se faire honneur de son crime; il révéla ce qu'il savait, et, quoiqu'il ne connût que les faits à accomplir et non le but qu'on poursuivait, le sénateur en apprit assez pour deviner qu'il s'agissait d'un complot qui avait pour objectif de changer la forme du gouvernement et de porter en même temps le dernier coup à l'aristocratie.

Nicolo courut chez le doge, car le nom de Faliero n'avait pas été prononcé; il dénonça la conspiration au prince, qui assura qu'il la connaissait déjà et que sans doute le patricien en

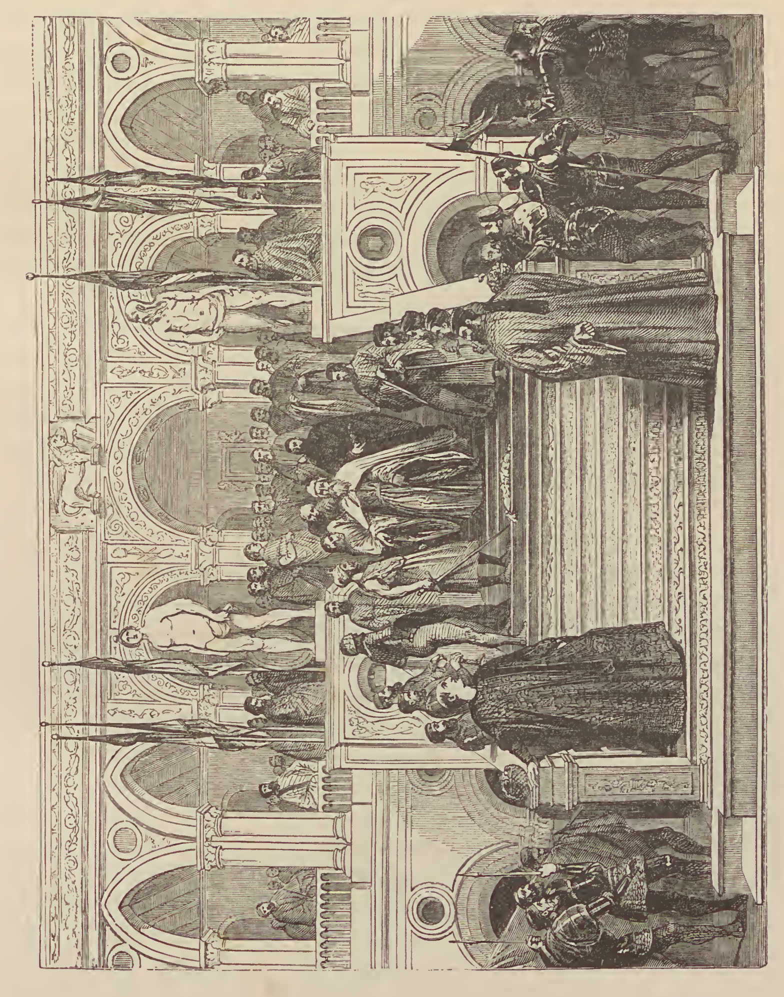
exagérait la portée. A ces mots Marino Faliero lui devint suspect; il courut chez Jean Gradenigo, de là chez Marc Cornaro; et, comme Bertrand était toujours au secret, ils se rendirent ensemble au palais où était enfermé le complice d'Israël et l'interrogèrent; comme il ne savait rien que par Bertuccio et Calendario, il les dénonça, et les patriciens, auxquels à



Le Pont des Soupirs et les Prisons.

leur tour le palais ducal était devenu suspect, se réunirent en permanence au couvent de San Salvatore. Là on convoqua le collége, le conseil des Dix, les avocats du commun, les chefs de la quarantie criminelle, les seigneurs de la nuit au criminel et les chefs des six quartiers de la ville. Ces autorités disposaient de la force publique; elles arrêtèrent d'abord Israël Bertuccio et Filippo Calendario, et on les mit à la torture. Ils avouèrent le nom de quelques-uns de leurs complices, signalèrent les moyens d'exécution, et nommèrent même

le Doge. Le premier soin fut d'empêcher la réalisation de ces projets en empêchant de donner le signal du haut de Saint-Marc, puis on pendit Calendario et Bertuccio à la fenêtre du palais ducal qui donne sur la Piazzetta et qui éclaire la salle du scrutin.



Supplice du Doge Marino Faliero, le 17 avril 1355. — D'après le Tableau de Robert Fleury de la Galerie de Sir Richard Wallace.

Le jour même où devait se réaliser le complot tramé par Marino Faliero, il dut comparaître devant un conseil composé du conseil des Dix et de vingt patriciens nommés à l'élection par le grand conseil. Le 15, on procéda à son interrogatoire; il comparut en costume d'apparat, le *corno* sur la tête, vêtu de la robe d'or et d'hermine, et il avoua tout, en donnant la raison

de sa décision. Il était dans l'esprit du gouvernement de Venise de procéder rapidement et d'agir sur l'heure. Le doge avait comparu dans la nuit du 15 au 16, il avait avoué, le 16 dans la journée le jugement était rendu : il y eut unanimité pour la peine de mort. Le 17, aux premières lueurs du jour, on fit les préparatifs de l'exécution; les portes du palais étaient encore fermées, on amena Marino Faliero sur la première marche de l'escalier des Géants, là même où il avait reçu la couronne et le manteau ducal, et on lui trancha la tête en présence des membres du conseil des Dix, des délégués du sénat et d'un certain nombre des fonctionnaires les plus élevés de la République. Une fois l'œuvre accomplie, le chef du conseil donna l'ordre d'ouvrir les portes; le bruit de la sinistre cérémonie s'était répandu par la ville, le peuple envahit la cour du palais ducal et put voir le corps de celui qui avait été le chef de la République gisant sur le sol. Afin de donner une consécration publique à l'exécution, tout le conseil des Dix se porta dans la salle du scrutin, et le chef, tenant à la main l'épée encore sanglante, annonça solennellement que justice avait été faite du traître qui avait conspiré contre l'État.

Pendant longtemps on exerça des représailles et on fit des recherches pour arriver à punir tous ceux qui de près ou de loin avaient pu prendre part au complot. Sur les neuf cent soixante conjurés, on en découvrit plus de quatre cents, qui furent condamnés à la mort ou à l'exil; les deux meneurs principaux, Israël Bertuccio et Filippo Calendario, avaient été exécutés les premiers. Ce dernier habitait à San Severo; dans la nuit du 15 avril il reposait quand il entendit frapper violemment à sa porte; c'était Angelo Micheli, capitaine de la République, avec ses hommes d'armes, qui venaient s'assurer de lui. J'ai déjà dit qu'il avoua tout; on ne considéra ni ses services, ni ses talents hors ligne; on le pendit avec Israël à la colonne de porphyre rouge de la grande fenêtre du palais qui donne sur la Piazzetta. Sa femme était la fille de ce même Bertuccio, et c'est ce qui explique qu'il ait pris une part aussi considérable dans la conjuration; elle mena une existence misérable pendant quelques années et mourut bientôt. Son fils Nicolo, qui n'avait pas été convaincu de culpabilité, fut cependant retenu dans les prisons, et il mourut dans ce cachot du palais ducal qu'on appelle *les puits*, cachots sombres au niveau du sol de la cour, revêtus de bois à l'intérieur, dont les romanciers comme Cooper et les poëtes comme Byron ont exagéré l'horreur.

Celui qui avait dénoncé la conjuration, fort de sa délation qui, disait-il, avait sauvé la République, osa demander au sénat le palais de Marino Faliero et le comté qu'il possédait; ce n'était point assez, il réclama le patriciat pour lui et sa postérité. Le sénat le récompensa brillamment. Marin Sanuto, dans sa « *Vie des Doges* », dit qu'il a entendu dire qu'on avait l'intention de l'admettre au grand conseil pour prix de sa délation, mais André Navagero, qui est aussi sérieux comme historien, s'étend davantage, et voici ses propres paroles : « Bertrand, par décision du conseil, fut doté d'une pension de mille écus d'or pour lui et ses héritiers directs; on lui donna une maison de la valeur de deux mille ducats et on l'admit au grand conseil. Mais il ne se déclara pas satisfait et réclama encore le comté de Val Marino, qui avait été confisqué au doge. La seigneurie le lui ayant refusé, il s'en allait par la ville accusant le collége d'ingratitude et déblatérant contre ses membres. Ces propos vinrent aux oreilles des sénateurs, on rendit un arrêt contre lui, et il fut con-

damné à la fourche; plus tard on commua sa peine en un exil de dix années à Raguse. »

Cette conspiration de Marino Faliero a eu le plus grand retentissement dans l'Histoire de Venise; le roman, la poésie, le drame, s'en sont emparés, et la tradition en est restée vivante après plus de cinq cents ans ; cependant on doit dire que la conspiration n'avait pas sa source dans l'ambition d'un homme; c'est la passion seule de la jalousie et de la colère qui a poussé un vieillard de quatre-vingts ans, chef de la République, à s'emparer du pouvoir; et c'est peut-être justement à cette particularité que cet épisode sanglant doit d'être plus célèbre que les grandes conspirations de Marin Bocconio et de Bayamonte Tiepolo, conspirations purement politiques. Aujourd'hui, le voyageur qui visite le palais ducal, quand il suit dans la frise qui orne le plafond de la salle du grand conseil les portraits des doges qui se sont succédé depuis la création de la dignité ducale jusqu'à la chute de la République, s'arrête avec émotion devant la case vide où le peintre a écrit sur une banderole : « *Hic est locus Marini Falethri, decapitati pro criminibus.* »



Frédéric Barberousse s'humilie devant le Pape Alexandre III à la porte de Saint-Marc.
Croquis original de M. Maignan.

Que d'épisodes dans cette histoire qui pourraient fournir à l'écrivain des chapitres brillants ou sombres, tragiques ou splendides, ténébreux comme les cachots du conseil des Dix ou lumineux comme la Reine de l'Adriatique un jour de soleil! Comment ne pas être ému ! A chaque pas, la ville *sue* l'histoire, chaque pierre nous parle : ici, au douzième siècle, devant le portail central de Saint-Marc, Frédéric Barberousse a fléchi le genou devant un pape proscrit; là, près de 700 ans après, les citoyens de cette Venise déchue, découronnée, chargée de chaînes, se portaient aux prisons pour réclamer la liberté du dernier champion de sa liberté, de Daniel Manin.

Nous sommes en 1177; après le grand effort de la ligue lombarde, la République a triomphé de l'empereur, la flotte vénitienne a ramené dans le port de Saint-Marc quarante-

huit galères allemandes prisonnières, et, sur l'une d'elles, le propre fils de Barberousse, qui les commandait. La paix est signée, Frédéric vient s'humilier devant le pape fugitif. L'historien Sabellicus a raconté la scène d'une façon dramatique; elle a servi de sujet à un artiste français, M. Maignan, et nous donnons le croquis original de son tableau. L'empereur, dès qu'il aperçut le pape, se dépouilla de son manteau et vint se prosterner pour lui baiser les pieds. Alexandre, voyant à genoux devant lui le prince qui, depuis vingt ans, l'avait poursuivi d'asile en asile, ne considéra plus que les deux pouvoirs rivaux : le pape et l'empereur; et il s'oublia jusqu'à mettre son pied sur la tête de Barberousse, en prononçant les paroles



Daniel Manin, Président de la République de Venise de 1848.

du Psaume : « Je marcherai sur l'aspic et le basilic, et je foulerai aux pieds le lion et le dragon. » Le souverain releva fièrement la tête, et, prenant le pied du pontife, s'écria : « C'est devant Pierre que je m'humilie et non devant vous! » et Alexandre, au lieu de revenir à lui, et de réprimer ce mouvement de colère et d'orgueil, appuya davantage en disant : « Devant moi comme devant Pierre ! » *Et mihi et Petro.*

Est-ce qu'à chaque pas l'attrait de l'histoire ne vient pas s'ajouter à celui de l'art, quand on replace de tels tableaux dans leur cadre?

Sur cette même Piazzetta où nous avons représenté Pisani porté en triomphe par le peuple, Daniel Manin a été aussi acclamé et porté sur le pavois; ce fut encore un jour de

gloire pour Venise que ce tressaillement d'un peuple abattu qui essaye de se relever et retombe plus lourdement, jusqu'au jour où la liberté lui est définitivement rendue.

Le nom de Daniel Manin est le dernier grand nom politique de cette histoire nationale. L'Italie n'était pas encore faite, l'idée de l'unité était à peine ébauchée à l'état de rêve dans la tête et dans le cœur des plus profonds politiques et des plus ardents patriotes. Le



La Maison de Daniel Manin à San Paternian.

royaume aujourd'hui peut revendiquer Manin comme un citoyen de la patrie une, mais c'est un Vénitien de la grande race des Michieli, des Pisani et des Mocenigo.

Il était né à Venise en 1804, son père était avocat; lui-même à dix-sept ans était docteur en droit, et, comme il ne pouvait exercer avant l'âge de vingt-quatre ans, il se remit à l'étude et devint un légiste profond. Dès son adolescence, il avait contracté une grande tristesse en pensant à sa patrie livrée à l'Autriche; il fit une propagande intime et forma le projet de soulever son pays. Relégué dans un petit atelier de menuiserie, au dernier étage de la maison qu'il

occupait à San Paternian, il rédigea, et imprima à l'aide d'une pierre lithographique, un appel aux armes que ses compagnons glissèrent la nuit sous la porte de chaque maison de Venise.

En 1838, dans la discussion d'une question d'intérêt local, il sut trouver un écho dans le cœur de la foule, en attaquant ouvertement le gouvernement qui opprimait son pays. C'est le vrai point de départ de sa popularité. Il s'agissait du tracé du chemin de fer qui devait conduire de Venise à Milan. Si peu directe que fût l'allusion, si étrange que parût le sujet, le peuple ne s'y trompa pas : il avait trouvé le chef du mouvement qui devait se produire un jour et amener le départ des Autrichiens. Dans toutes les occasions, Manin prit la parole, il reçut Cobden, il accueillit Cormenin; lorsqu'on enferma comme fou le patriote Padovani, il protesta légalement et ne cessa de réclamer sa liberté; quand Domeneghetti, jeune étudiant enthousiaste, s'avisa de crier : « Vive Pie IX ! » et fut enrôlé de force dans un régiment allemand pour expier ce forfait, — c'était alors un forfait, car le pontife représentait en Italie les idées libérales, — il prit en main sa cause et la défendit avec la plus grande ardeur.

Le 21 décembre 1847, Daniel pousse les députés libéraux à demander une réforme aux Autrichiens, dirige la manifestation dans laquelle Tommaseo le poëte fait le procès à la censure en plein Athénée; enfin, le 18 janvier 1848, il est arrêté et avoue son immixtion dans toutes les démarches libérales; Tommaseo eut bientôt le même sort.

La population de Venise voulant montrer sa sympathie aux prisonniers, les spectacles restèrent vides, les habitants prirent le deuil, et, à quatre heures de l'après-midi, on vint défiler en masse devant la prison, les hommes se découvrant, les femmes agitant leurs mouchoirs. Le 5 février, à la nouvelle d'une constitution donnée aux Napolitains, on résolut de se rendre à la Fenice. Toutes les femmes de la société s'étaient entendues pour porter des rubans aux trois couleurs, et, quand la Cerritto dansa le pas de *la Siciliana,* on lui jeta trois couronnes, l'une de camélias rouges, l'autre de camélias blancs, et la troisième de feuilles vertes. Le gouverneur Palfy donna l'ordre de faire évacuer la salle; mais, afin de ne pas laisser cette initiative aux sbires, un jeune Italien, Comello, qui avait déjà prié toutes les dames de sortir, se montra à une loge de face en criant : *Fuori tutti!* — et la force armée trouva la salle vide.

Il y eut alors une entente admirable entre tous ces citoyens opprimés; le salon et la rue, le palais et la soupente étaient d'accord, et tous les cœurs battaient à l'unisson; les patriciens et les gondoliers souffraient de la même douleur ; les patriotes avaient décrété qu'on ne fumerait plus pour couper la ressource de l'impôt au gouvernement autrichien; tous les soirs, à l'heure où les troupes arrivaient pour faire de la musique sur la place Saint-Marc, ces Italiens si avides d'harmonie rentraient brusquement chez eux. Ces démonstrations, jointes à celles de Milan et de Florence, amenèrent à Venise l'état de siége.

La révolution de février éclata en France; elle eut son contre-coup en Allemagne, et Venise s'émut davantage. L'émotion se manifestait à tout propos; on insultait le duc de Raguse dans les rues; on connaissait le rapport du conseiller Zanetti, qui avait déclaré Manin et Tommaseo innocents, et on réclamait leur mise en liberté; on l'obtint enfin par l'intimidation; le peuple entier se soulevait, la révolte était imminente; on courut à la prison annoncer à Manin que la liberté lui était rendue, et on porta le grand patriote sur un pavois

tout autour de la place Saint-Marc où il harangua le peuple, puis de là se rendit à cette petite maison de San Paternian dont nous donnons le dessin, modeste demeure où il habitait avec sa famille et qui est encore aujourd'hui l'objet d'un culte pour les Vénitiens.

Pendant qu'il embrassait sa fille, le peuple arborait le drapeau italien, et le promenait dans les rues; une actrice allemande, la Goldberg, jetait d'une fenêtre *des Procuraties* deux autres drapeaux qu'on hissa aux mâts de la place, et le gouverneur, faisant tirer le canon d'alarme, la fit occuper militairement. Il y eut lutte, le sang coula, la guerre des rues est facile à Venise en coupant les ponts. Manin conseillait toujours la résistance légale, mais il était débordé; il accomplit alors un grand acte qui sauva Venise de l'anarchie, c'est-à-dire l'organisation de la garde civique.

Vienne accordait quatre cents gardes, Manin en fit sortir quatre mille et défendit le peuple contre ses propres excès. Le 15 mai 1848, Vienne, promettant enfin une constitution, et l'agitation croissant toujours, les régiments allemands étaient ébranlés dans leur fidélité, et le gouverneur tremblait. Un officier de marine, nommé Salvini, arriva le 19 jusqu'à Manin, et lui annonça qu'en présence de l'insurrection les Autrichiens étaient décidés à bombarder la ville, et que le seul moyen de la sauver était de s'emparer de l'arsenal; dès lors cette idée fermenta dans la tête de Manin, et il la mit à exécution avec une fermeté, une volonté et une incroyable énergie. Sans tirer un coup de feu, forçant le maréchal Martini à céder devant l'émeute qui grondait, lui substituant de son propre aveu le colonel Graziani, armant les ouvriers, les distribuant par compagnies, s'emparant des canons, des postes, des armes, de l'arsenal tout entier, il établit là des hommes solides, puis se rendit à la place Saint-Marc pour y proclamer la République, au cri si caractéristique de « Vive saint Marc ! » Un gouvernement provisoire fut nommé, le même jour le gouvernement autrichien signa sa capitulation.

Venise était rendue à elle-même; le patriarche chanta le *Te Deum;* on acclama Manin comme président de la République, et Pie IX n'hésita pas à bénir la nouvelle république. Pendant onze mois, Manin, toujours sur la brèche, joua là-bas le rôle que Lamartine accomplit à Paris depuis février jusqu'à la fin d'avril, apaisant l'émeute qui grondait, rendant la justice, blâmant les excès, prenant jour et nuit la parole pour calmer les passions effervescentes. Le 23 mars 1849, pendant que Venise célébrait l'anniversaire de sa République, Charles-Albert succombait à Novare. C'était un nouveau danger pour Venise; aussi, le 27 mars, Haynau l'Autrichien envoya-t-il un message à l'assemblée des députés en la sommant de rendre la ville à son légitime possesseur. Manin convoque les représentants et obtient d'eux cet arrêté : « Venise résistera à tout prix; dans ce but Manin est revêtu d'un pouvoir discrétionnaire ; » et le drapeau rouge flotta sur le campanile de *la Piazza.* Trente mille hommes entourèrent les lagunes avec un immense parc d'artillerie et tout le matériel nécessaire pour un long siége, et l'amiral Dalhrup bloqua Venise du côté de la mer.

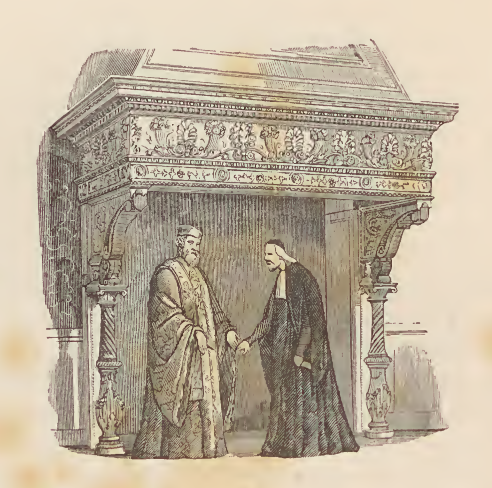
Le siége de Venise est une odyssée. Les Vénitiens, Manin en tête, firent des prodiges de valeur. M. Anatole de la Forge, dans son *Histoire de la République de Venise,* a raconté avec émotion ce drame jour par jour. Le bombardement fut sinistre, le choléra vint encore s'ajouter à ces maux qui fondaient sur la grande Venise; Manin pourvoyait à tout;

tour à tour ingénieur, homme d'État, diplomate, il se mêlait aux sorties comme simple soldat et organisait la défense, électrisant les assiégés par sa parole. Le peuple l'appelait sans cesse aux fenêtres du palais ducal : « Fuori Manin! » et Manin tour à tour soulevait ou calmait les masses turbulentes.

La ville fut héroïque, et Manin fut sublime; il offrait à tout moment sa poitrine aux baïonnettes autrichiennes et même aux armes italiennes, car il eut des soulèvements à réprimer. Enfin, quand le dernier morceau de pain fut mangé, quand le dernier écu fut dépensé, quand le dernier boulet de canon fut tiré, Venise capitula le 24 août 1849.

Manin fut exilé, il partit pour la France et perdit dans le trajet sa femme et sa fille. A Paris, il vécut de leçons d'italien, au jour le jour, grand dans la chute comme dans le triomphe, abreuvé d'amertume, et couronnant, par la vertu et par la pauvreté la plus humble une des plus loyales, des plus pures et des plus nobles existences de ce temps.

Dix-sept ans après, Venise délivrée des Autrichiens réclamait à la France le corps de son enfant et le ramenait à Saint-Marc, sur le Bucentaure, au milieu de l'appareil le plus splendide, comme si la terre de l'exil eût été trop lourde à ce grand patriote qui avait tant aimé sa patrie et qui lui avait voué sa vie.





La Dogaresse. — Fac-simile tiré d'un Manuscrit conservé aux Frari. — Livre des Pompes et Cérémonies.

LES ARCHIVES DE VENISE

DANS L'ANCIEN MONASTÈRE DE S^A^ M^A^ GLORIOSA DEI FRARI



Aux yeux de l'homme studieux et habile à déchiffrer les manuscrits, tout le passé de Venise peut revivre, lorsqu'il visite, dans l'ancien monastère de Santa Maria Gloriosa dei Frari, l'imposante collection de documents qui constituent les célèbres *Archives de Venise.* Un érudit aimable qui est notre ami, et qui a guidé nos premiers pas dans nos études sur Venise, M. Armand Baschet, a consacré à ce sujet un volume très-important, qui est indispensable à tous ceux qui fréquenteront ces archives dans un but de travail. Pour donner au lecteur une idée succincte de ce prodigieux amas de documents, nous aurions dû résumer l'ouvrage intitulé : *les Archives de Venise, — Chancellerie secrète de la République sérénissime;* mais nous aimons mieux

emprunter à l'auteur lui-même une petite étude à vol d'oiseau assez rapide et très-complète. Le lecteur y gagnera certainement, car on peut dire hardiment qu'avec les archivistes eux-mêmes, et quelques historiens spéciaux, M. Armand Baschet est l'écrivain qui connaît le mieux le sujet.

Tous les étrangers distingués visitent le monument comme ils font d'un musée ou d'un palais célèbre. L'accueil y est libéral et empressé. On parcourt avec admiration les vastes



Les Archives de Venise. — Porte des Archives dans la Cour du Couvent des Frari.

salles où sont conservées et classées les archives, et on reste stupéfait devant la masse écrite qui compose la CHANCELLERIE DUCALE. On pénètre avec un intérêt extrême dans les petites chambres dites de la CHANCELLERIE SECRÈTE, le tabernacle de ce temple.

Le curieux d'autographes peut s'arrêter d'abord devant les vitrines de l'une de ces chambres et regarder avec passion et convoitise des signatures aussi intéressantes que rares, artistement exposées ; il arrive enfin devant les grands et les petits registres du CONSEIL DES DIX, jadis si mystérieux ; quelques âmes ingénues s'étonneront de ne pas les voir reliés en drap noir avec des têtes de morts aux quatre coins.

Le monument qui renferme aujourd'hui les grands vestiges de la politique et de l'administration vénitiennes, était jadis l'abbaye de *Sainte-Marie-Glorieuse des frères mineurs conventuels.* Le titre est fort long; mais, pour faire bref, les familiers ont toujours dit « les *Frari* ». L'église, si belle et si imposante, est demeurée au culte après la suppression des corporations religieuses en 1810; et le couvent, l'un des plus vastes de Venise, inoccupé d'abord,



Vue intérieure d'une des Salles des Manuscrits aux Frari.

livré ensuite à l'armée, fut, quelques années plus tard, utilement désigné pour servir à la réunion de tous les papiers politiques, administratifs, judiciaires, financiers, domaniaux et autres dispersés en divers endroits depuis la chute de la république des Vénitiens, le 12 mai 1797.

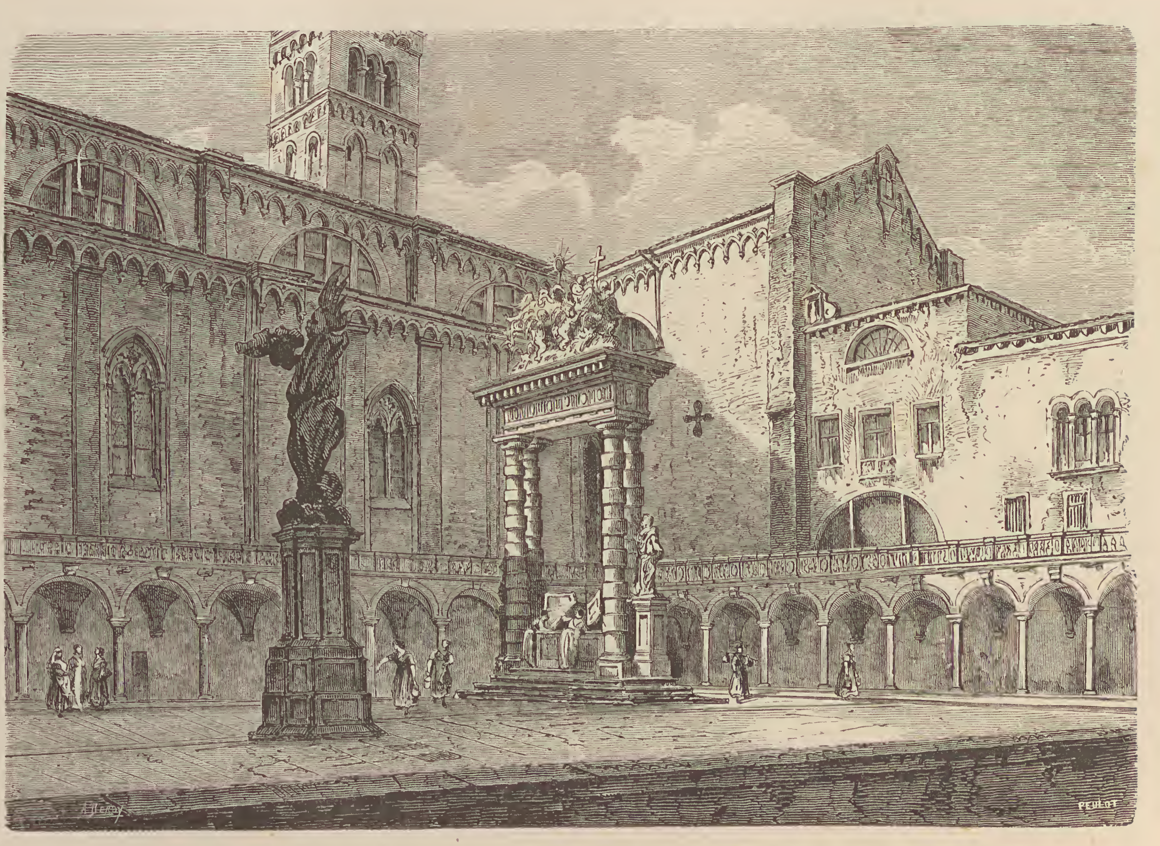
Ce serait une erreur de croire qu'à l'époque où florissait cette république, l'État eût un lieu spécial destiné au recueil de tous les papiers et documents émanant de ses magistratures. Cet immense amas qui se voit présentement dans l'interminable série des salles et chambres des *Frari* est une œuvre d'ensemble conservatrice qui n'aurait pas eu sa raison d'être au temps où fonctionnaient tous les rouages de ces institutions. Chaque *uffizio,* en effet, chaque

magistrature avait ses propres archives au siége de son exercice, et le mot *archives de l'État* n'était pas même en usage officiellement; on disait chancellerie *ducale*, chancellerie *inférieure*, chancellerie *secrète*, pour désigner une réunion spécifiée de documents et preuves écrites que l'État avait intérêt à conserver comme étant les pièces à l'appui de sa vie politique et administrative.

Pour comprendre que deux cent soixante-quatre salles et chambres, dont plusieurs sont si vastes qu'on a quelque fatigue à en trouver la fin, sont à peine suffisantes à contenir les papiers recueillis, il faut savoir que la réunion actuelle comporte non-seulement les archives jadis réparties séparément au siége des cent trente à cent quarante magistratures ou charges qui composaient le monde officiel vénitien, mais encore les documents produits par les six gouvernements qui, depuis le 12 mai 1797, ont successivement administré les provinces vénitiennes. Sous les doges, les archives politiques proprement dites étaient renfermées dans une chambre dite LA SECRÈTE ; celles du conseil des Dix étaient rangées dans des armoires et cabinets attenants aux salles du conseil; celles des inquisiteurs d'État étaient confiées à la garde du secrétaire de ce tribunal redouté. Ces différents dépôts, que des lois d'une extrême rigueur mettaient à l'abri de l'indiscrétion, étaient au palais ducal. Plusieurs incendies, dont deux formidables au seizième siècle, ont fait subir à la chancellerie secrète des pertes irréparables; c'est ainsi que les précieuses correspondances diplomatiques, pendant le moyen âge et depuis la prise de Constantinople par les Turcs jusqu'à la fin du règne de notre roi François Ier, ont été anéanties. Venise était alors une puissance de premier ordre : chacun comptait avec elle. Ses hommes d'État s'étaient acquis par leurs œuvres dans les négociations une considération universelle. Il faut donc tenir pour immense la perte qu'a faite l'histoire avec la destruction d'une série aussi imposante de documents diplomatiques tels que des dépêches et des rapports sur les différents pays qui pesaient dans la balance de la politique en Europe et dans le monde oriental, pendant le quinzième siècle.

Ces archives ont subi d'autres vicissitudes lors de la chute de Venise en 1797, elles ont été dispersées. La France en a pris une petite partie qu'elle a dû rendre à l'Autriche; l'Autriche a dû la rendre ensuite à la France, qui la réclamait pour l'Italie; et cela dans l'espace de neuf ans (1797-1806). Mais, à ce jeu de cessions et de rétrocessions, il est permis de croire qu'il y a toujours péril pour l'intégrité des membres.

En 1807, le gouvernement italien fit ce qu'il put pour concentrer en divers endroits de Venise les principales divisions des archives de l'ancienne république. Les ruines fumaient encore. On fit de son mieux pour récupérer et réunir. La partie politique fut concentrée dans l'édifice de *San Teodoro*, la partie judiciaire ailleurs, la division financière ailleurs aussi. On resta dans cette situation jusqu'en avril 1814, puis vint le régime de l'Autriche. L'inimitié n'était point alors ce qu'elle fut depuis. L'Autriche gouvernait sans trop de malaise pour elle et pour les peuples. L'empereur François, qui n'avait jusqu'alors connu l'empire que dans l'agitation et la tourmente, se trouvait bien des choses de la paix; les provinces s'en ressentirent. Venise fut bien administrée, on la traitait un peu en aimable capitale. Entre autres bonnes décisions propres à l'honorer, dès 1815, par un décret du 13 décembre, fut prise celle de concentrer en un même lieu toutes les archives de toutes les anciennes magistratures vénitiennes



Les Archives de Venise. — Cloitre de l'ancien Couvent de Santa Maria Gloriosa dei Frari, dessiné d'après nature par M. G. Stella.

Inde fortuna... et salus. Ainsi fut résolu dès 1815, et admis en principe, l'établissement imposant qui, quelques années plus tard, fut inauguré sous l'appellation officielle de *Impériales et Royales Archives générales vénitiennes.*

Le décret de concentration signé, il fallut penser au choix d'un monument qui s'y pût adapter. Or, dans l'administration autrichienne, à cette époque, on connaissait fort peu la ligne courte et rapide; rien ne se faisait sans qu'on y employât environ huit fois le temps voulu. Trois ans se passèrent donc à choisir l'endroit, puis quatre ans se passèrent encore à l'approprier pour sa destination. Le lieu choisi fut l'ancien monastère de Sainte-Marie-Glorieuse.

En vérité, on ne pouvait trouver mieux; ce fut en 1822 que les archives de la République sérénissime, augmentées de celles qui s'étaient formées depuis, furent définitivement installées dans le vaste et pittoresque local où l'étranger passant à Venise va les visiter aujourd'hui, à *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, ou, selon le terme en usage, aux *Frari*. Décrivons-en l'aspect.

Étant sur le *Campo*, où s'élève la grande et magnifique église, on trouve l'entrée officielle des Archives, à gauche, après avoir traversé deux ponts fort rapprochés l'un de l'autre par un très-petit quai. Au-delà de la voûte de cette entrée, qui du reste n'a absolument rien de remarquable, une grande cour, d'aspect un peu délabré, se présente, flanquée de larges arcades; mais ce n'est pas la cour principale, aussi majestueuse que singulière, sur laquelle ouvre la plus grande partie de l'édifice. La cour dite de la *Trinité,* que représente ici le dessin de M. Stella, est séparée de celle de l'entrée par un corps de bâtiment s'élevant à gauche. Elle devait être jadis le grand promenoir des moines. L'aspect qu'elle offre est dû à un mélange de grandeur et de bizarrerie qui ne peut manquer d'étonner tous les visiteurs. Le ton rougeâtre d'une partie des murs, les teintes grises des arcades à plein cintre, l'étendue et la largeur des terrasses à balustres, la triomphale fontaine du milieu, les dalles noircies par le temps, le clocher tout en briques, dominant fortement le tableau, les flancs extérieurs de l'église, la longue et étroite porte ogivale, si gracieusement découpée sous le promenoir de droite, et formant à elle seule comme l'attique d'un délicat monument, tout ce contraste architectural, auquel, certes, une idée de parfaite harmonie n'a point présidé, est d'un effet émouvant. Après que les enfants et les femmes loquaces du voisinage sont venus le matin, aux heures déterminées pour le service des alentours, puiser l'eau du grand puits, le silence règne en maître sous ces voûtes, et, quand le chaud soleil du pays a marqué tout cet ensemble de sa forte griffe de poëte, l'imagination se peut déclarer satisfaite du spectacle offert par ce *Cortile* de l'un des plus vastes cloîtres de la Venise ancienne. Les bâtiments, répartis sur les côtés des deux cours et ouvrant aussi sur des jardins quasi-incultes qui les séparent de la petite église à coupoles de Saint-Roch, renferment les innombrables séries de registres et de cartons formant la masse des archives vénitiennes. S'il nous fallait suivre le dédale des pièces que le visiteur est invité à parcourir, et s'il nous fallait décrire le contenu de chacune d'elles, notre besogne de narrateur n'aurait pas de modestes limites, et elle devrait atteindre au format d'un volumineux *compendium.* Voici d'ailleurs des notes précises et propres à donner une idée de cette réunion colossale de papiers à consulter.

La répartition systématique qui en a été faite comprend quatre divisions : — la Politique,

— la Judiciaire, — la Commerciale et la Territoriale. Chacune a ses subdivisions auxquelles se rattachent des sections en rapport avec l'organisation multiple des magistratures de la feue république. C'est, à vrai dire, une sorte de labyrinthe dont il convient d'avoir une pratique particulière pour y bien chercher ce qu'on souhaite d'y trouver. Un bon conseiller, un guide sûr, sont indispensables.

On a souvent exagéré, en divers écrits, le nombre des documents réunis aux *Frari,* ainsi que l'étendue des divisions de l'édifice qui les renferme. Il eût été si simple de se limiter à la vérité et à l'exactitude! Laissons là les chiffres de quatorze millions de documents, de deux mille deux cent soixante-seize archives, de quatre cents salles et chambres, etc. Ce sont là des additions obtenues par des imaginations fantasques. Le géographe Andrea Bàlbi, dans une brochure devenue rare, publiée en 1835, n'a-t-il pas pris la ridicule tâche de poser pour les résoudre d'inimaginables problèmes relatifs à l'étendue matérielle des archives de Venise? Cela tient de l'incroyable. Voulant demeurer géographe à tout prix, il prouve que les rayons contenant les cartons classés, s'ils étaient mis à la suite les uns des autres, formeraient une ligne égale à une fois et demie la distance qui sépare Paris de Versailles; il s'efforce de démontrer que le nombre approximatif des feuilles étant de six cent quatre-vingt-treize millions cent soixante-seize mille sept cent vingt est propre à former une bande d'un milliard quatre cent quarante-quatre millions huit cent mille pieds de longueur, capable de cerner onze fois la circonférence du globe terrestre. Son enthousiasme géographique, atteignant à l'ivresse, compare ces archives avec l'Océan d'abord, puis, se modérant, avec l'Adriatique; reprenant enfin un essor sans limites, il se montre inquiet pour savoir si les archives vénitiennes seraient aptes à contenir sur leur surface le genre humain tout entier! Dans un conte fantastique d'Hoffmann dont le héros serait un archiviste, ce calcul capricieux aurait l'avantage d'une incomparable invention; mais, de la part d'un écrivain géographe, à qui son devoir impose de la précision, ce n'est qu'un effort puéril et paradoxal.

Allant donc aux faits et nous exprimant d'après des comptes plus modérés et moins hasardés, nous dirons que les archives de Venise sont réparties entre deux cent soixante-quatre pièces; que, pour la partie antérieure à 1797, il y a cent vingt et une archives comprenant cent mille sept cent cinquante-deux cartons et registres, et, pour la moderne, cent dix autres archives comprenant cent deux mille quatre cent soixante-deux cartons et registres; qu'enfin, pour les documents sur parchemin en feuilles détachées, on en constate un nombre de cinquante-deux mille huit cent soixante dix-huit. Voilà des chiffres, certes, bien honnêtes et suffisants!

Nous avons dit que se diriger et se reconnaître dans l'édifice sont deux choses peu faciles. L'enchevêtrement des pièces, malgré les numéros qui les distinguent, est, en effet, si compliqué que, pour ne s'y point égarer, une boussole serait un instrument presque indispensable; aussi sera-t-il difficile de décrire systématiquement les divisions intérieures. Il est des pièces qui n'ont pas plus d'étendue que celle qui convient à une chambre ou à un salon; il en est d'autres qui, telles que les deux anciens réfectoires du couvent, sont assez vastes pour avoir pu, en certaines occasions canoniques, réunir jusqu'à dix-huit cents moines; d'autres encore ont la longueur d'une nef de grande église. Tout au long des murailles sont disposés des

rayons, et, sur ces rayons, les registres et les liasses décemment étiquetés. Des inscriptions peintes en caractères blancs sur fond bleu indiquent les classifications les plus importantes. C'est ainsi qu'arrivant au premier étage par le grand escalier adossé aux anciens réfectoires des Pères, vous pénétrez dans les salles les plus vastes, ayant la forme d'une immense croix latine. Cette partie seule de l'édifice contient l'élite des anciennes archives; les impôts, les fiefs, la justice au civil et au criminel, les finances, la monnaie, la santé publique, l'arsenal, la guerre, le luxe, les possessions maritimes, la navigation, l'instruction publique, la noblesse, le commerce, les arts et les métiers, les professions libérales, les magistratures préposées à la surveillance des monastères et à celle des fonctions publiques, la police ordinaire, sous la dénomination pittoresque des « seigneurs de la nuit au civil et au criminel », les eaux, les forêts, les mines, les emprunts d'État, les biens communaux et une infinité d'*Uffizi,* rameaux adhérents à ces diverses branches, ont ici leurs papiers chronologiquement répartis.

En se dirigeant vers le midi, on arrive à une pièce fort bien aérée et de bel aspect, jadis le cabinet des livres des moines, aujourd'hui consacrée, sous le nom de *mani-morte,* à la collection des actes des confréries et couvents; huit chambres supérieures y font suite, réservées aux mêmes matières. Au fond de cette belle salle, une large fenêtre s'ouvre sur le petit *Campo di San Rocco,* et l'on peut admirer de là la merveilleuse façade de cet élégant monument si connu, toujours visité, appelé la *Scuola di San Rocco.*

Si, revenant sur ses pas, quittant les *mani-morte,* on regagne le long espace destiné en partie aux recueils de la chancellerie ducale, on remarque sur la droite deux petites portes à la romaine. L'une conduit à la collection de la CHANCELLERIE SECRÈTE, l'autre à celle du CONSEIL DES DIX. Ces deux portes basses, enchevêtrées ainsi aux flancs opulents de la CHANCELLERIE DUCALE, et donnant accès l'une et l'autre à huit chambres, parmi lesquelles deux supérieures sont du ressort des INQUISITEURS, représentent un ensemble que l'on peut sûrement appeler le corps et l'âme de la politique des anciens Vénitiens. Chroniqueurs, publicistes, historiens, narrateurs des coutumes, diplomates, négociateurs, juristes, curieux, la chose ici est vôtre! Cette terre cultivable est assez riche et féconde pour que, par vos soins, vous en puissiez heureusement et patiemment tirer les produits les plus rares.

Depuis le décret du 13 décembre 1815, qui ordonnait une concentration générale des archives de Venise en un seul monument, six directeurs les ont successivement administrées. Le premier fut Jacopo Chiodo, on peut dire qu'il était né *dans* et *pour* les papiers. Il avait, en effet, servi la Sérénissime, sous les deux derniers doges, en qualité de coadjuteur à la chancellerie d'abord, et d'archiviste du sénat ensuite; puis, chargé d'une division des archives dont le comte Marini était directeur, sous le gouvernement italien, il fut, à son tour, nommé directeur en 1815, présida à l'installation générale aux *Frari* en 1822, et demeura en cette place, si bien faite pour ses goûts et ses aptitudes, jusqu'en 1810. M. Ninfa Priuli lui succéda et résida en charge sept années durant. Il fit peu de chose, ou plutôt il n'en fit aucune. Il fut homme médiocre et esprit indifférent. Vint le chevalier Mutinelli, nommé en 1847; son administration fut traversée par la révolution de 1848; mais il ne fut pas destitué sous le gouvernement de Manin, et l'Autriche en reprenant le pouvoir lui conserva sa faveur.

M. Mutinelli était un littérateur distingué; il avait l'esprit vif et alerte, et entreprit diverses

réformes dans le grand établissement qui lui était confié. Il n'était pas libéral dans le sens politique du mot, il comptait aussi de nombreux et amers ennemis dans Venise. Cependant il a su tenir tête à l'orage dont le gouvernement de Vienne menaçait les archives en 1852. Vienne, en effet, convoitait sourdement d'attirer à soi la partie la plus précieuse des papiers d'État de la feue république; elle ne prétendait rien moins qu'à dépouiller toute la chancellerie secrète de l'ancienne Venise, toutes les dépêches, toutes les relations, tout l'élément diplomatique qui était une des gloires historiques du fameux État. Aussitôt averti de cette trame bien ourdie dans les régions du pouvoir impérial, M. Mutinelli, tout dévoué qu'il était au gouvernement autrichien, adressa au souverain un rapport dont les considérations excellentes ont arrêté la main de l'empereur, à la veille de signer le décret fatal. Il faut donc rendre cette justice à M. Mutinelli d'avoir su conserver aux archives de Venise la plus belle, la plus intéressante, la plus honorable et glorieuse partie de ses trésors écrits. Ce fut dans les dernières années de son administration que les portes de cet immense dépôt commencèrent à être plus facilement accessibles aux visiteurs studieux et curieux. Jusqu'alors, les admis et les élus à la consultation des papiers avaient été si rares qu'on avait bientôt fait à les compter et à les nommer. Le chevalier Fabio Mutinelli prit sa retraite en 1861, le comte Dandolo lui succéda. C'est de son avénement qu'il faut dater l'ère libérale aux archives; il n'y eut plus guère de porte close. Le conseil des Dix lui-même fut accessible! Mais le vénérable comte Dandolo, moins heureux que son prédécesseur, eut, sous sa direction, à supporter le plus rude coup qui puisse frapper le chef d'une grande maison. Ce fut à lui, en effet, qu'incomba le lamentable devoir d'enregistrer en ses protocoles les fameuses déprédations ordonnées et militairement exécutées par l'Autriche dans cet édifice, fait pour les tranquilles études et les recherches patientes. Un moine du nom de Beda Dudik, de l'ordre de Saint-Benoît, en compagnie d'un lieutenant qui s'était fait son paladin, fut chargé de présider à l'exécution. La lutte dura deux jours entre les envahisseurs et le directeur. Mais la force armée fut invoquée, et, contre la force brutale, le malheureux comte n'eut à opposer que celle du droit; or, en de telles occasions, la force du droit, tout excellente qu'elle est à un point de vue philosophique, est d'ordinaire fort mal en point pour empêcher et terrasser l'ennemi. Ce dernier prit donc treize cent trente-six registres ou portefeuilles les plus précieux et les plus nécessaires à l'étude de l'histoire de Venise, et mille traités originaux de prix, de commerce et autres; cela le 22 et le 23 juillet 1866. C'est le butin que l'Autriche convint de rendre par l'article 18 du traité de Vienne du 3 octobre. Elle le restitua en effet.

Qu'on ne croie point cependant qu'un aussi prodigieux amoncellement de documents ne puisse servir qu'à jeter une lumière éclatante sur une histoire locale : quelque place qu'ait tenue Venise dans le monde, nous ne célébrerions pas ainsi ces glorieuses archives, si elles devaient se borner à ce rôle déjà si élevé et si honorable; mais la diplomatie vénitienne a été si attentive à tous les événements qui ont agité le monde, et les relations de la sérénissime République ont été si étendues, qu'en quelque lieu de l'Europe qu'un historien veuille suivre une négociation difficile, avoir un reflet exact de l'impression produite par un grand événement, il peut demander les dépêches de l'ambassadeur de Venise correspondantes à l'année dont il s'agit, et il trouvera des renseignements de première main donnés par un esprit avisé, un agent

bien informé, un diplomate fin, très au courant, et qui se fait une loi de suivre pas à pas les faits, de les décrire, d'en tirer les conclusions nécessaires.

Les *Relations* des ambassadeurs vénitiens sont de véritables monuments politiques, c'est la source inépuisable où les historiens ont puisé et puiseront encore. Bien des hommes distingués se sont fait un nom par la publication de ces documents; d'autres peuvent y trouver encore pendant bien des années des sujets d'études profondes et d'une incontestable utilité. C'est un devoir auquel on ne faillira pas, de reproduire et de multiplier ces informations précieuses, de les traduire dans toutes les langues. Le courant moderne historique est là; on n'écrit plus désormais qu'avec des récits authentiques, incontestables, des documents contemporains : nulle source plus féconde que celle que nous venons d'indiquer ne peut être consultée par les hommes studieux. Ajoutons que nulle part les érudits et les curieux ne trouvent des archivistes plus dévoués à leur faciliter les études, et qui les mettent sur la piste avec une plus inépuisable bienveillance et un plus rare désintéressement.

Au feu comte Dandolo a succédé, dans la direction des archives, un homme estimé et affectionné de tous, à qui ses travaux éminents, son érudition accomplie, son esprit d'administration éprouvé, assignaient justement un poste aussi envié, M. Tommaso Gar. Puis vint après lui le cavalier Toderini, mort récemment, auquel on a donné pour successeur l'érudit auteur de tant de mémoires exacts et d'un haut intérêt pour l'histoire, M. Bartolomeo Cechetti.





La Douane de Mer et la Salute d'après Le Guardi.

LE COMMERCE DES VÉNITIENS

LEUR NAVIGATION



Le Fondak des Marchands turcs avant sa restauration.

Les Vénitiens, dès les premiers temps de leur histoire, ont donné une telle extension au commerce, et l'esprit de l'échange était tellement développé en eux, qu'on est en droit de dire que, si la sérénissime République a joué un rôle aussi considérable dans le monde, elle le doit à la richesse que le trafic a créée. Son génie maritime est le fruit précoce de la nécessité; les Vénètes se sont réfugiés dans la lagune comme dans une île inaccessible, pour fuir les Barbares qui ravageaient l'Italie; c'est de cette situation précaire et de cet isolement, secondés par une audace qui ne s'est jamais démentie, soutenue par une prudence sans égale et une finesse innée, que naquit cette prospérité si vite accrue, parvenue à son apogée à une époque où la plupart des peuples de l'Europe tâtonnent encore, cherchent leur voie et ne connaissent d'autres limites que celle de leurs propres frontières.

J'esquisserai rapidement et à grands traits, d'après Carlo Antonio Marin et Fabio Mutinelli (1), l'histoire du commerce et de la navigation.

Au quatrième siècle de notre ère, Théodoric, roi des Goths, règne à Ravenne; il cherche à affermir son pouvoir, à policer ses peuples et à faire oublier les invasions et les désordres de la chute de l'empire romain. Déjà réfugié dans les lagunes, le peuple de pêcheurs qui fondera la grande Venise va se rendre utile et indispensable aux conquérants, qui n'ont ni navires ni sel, et qui vont le demander aux premiers Vénitiens, par l'organe de Çassiodore, sénateur et préfet du prétoire de Théodoric. Voici les termes dans lesquels ce Cassiodore s'adresse aux *Tribuns,* qui étaient les magistrats de la république naissante : « Nous pouvons vivre sans or, mais non sans sel. » Les salines de la côte vont donc suppléer aux besoins des Barbares; à l'aide de leurs bateaux plats, les Vénitiens glisseront sur la lagune, entreront dans les fleuves et surgiront au milieu des villes gothiques. Ils leur apporteront aussi des rives de l'Istrie leurs olives et leurs vins. Ils jettent les fondements de leur industrie naissante.

Ils avaient vite compris qu'ils pouvaient tirer de grands avantages de ces salines naturelles de leurs lagunes et de celles qu'ils pouvaient établir sur les côtes voisines. Ils commencèrent donc par perfectionner l'art d'extraire le sel, signèrent des traités de commerce avec leurs voisins, leur achetèrent le droit d'exploitation de leurs rives, et, soit par l'Adriatique, soit par les fleuves qui se jettent dans le bassin des lagunes, trouvèrent un mode de transport peu onéreux qui leur permit d'approvisionner l'Italie et les côtes du Levant à des prix inférieurs à tous les producteurs. Les salines des lagunes fournissaient en quantité considérable le sel dit de Chioggia; ils affermèrent les gisements de Cervia, qui appartenaient aux Bolonais, créèrent les exploitations de l'Istrie et de la Dalmatie, et s'étendirent jusqu'en Sicile, jusqu'aux côtes d'Afrique et à celles de la mer Noire.

Une fois les relations créées, les Vénitiens fondèrent, aux divers lieux d'extraction, des établissements régis et administrés comme nos pêcheries; puis, peu à peu, arrivant à un monopole sans rival, pénétrèrent jusque dans l'intérieur de la Croatie et dans l'Allemagne méridionale pour extraire les sels fossiles. Par des traités habiles, et plus souvent encore en livrant leur production à des prix inférieurs contre lesquels personne ne pouvait lutter, ils s'assurèrent l'approvisionnement de toute l'Italie du Nord, et, usant de leur autorité tant soit peu arbitraire, fermèrent leur port et même l'entrée de l'Adriatique à toute concurrence. De là la nécessité évidente de soutenir leurs prétentions par la force, et, comme conséquence immédiate, de là aussi la nécessité absolue d'accroître leur marine militaire.

La République ne cessa jamais de considérer cette exploitation comme une de ses ressources vitales, et on vit les grands négociateurs, dans les traités les plus solennels de l'histoire de Venise, introduire des clauses purement commerciales qui stipulaient pour eux la fourniture du sel à l'État vaincu dans une lutte. Pour montrer combien les Vénitiens étaient en avance sur les autres peuples, au point de vue de l'entente de leurs intérêts et

(1) *Del Commercio dei Veneziani,* di Fabio Mutinelli. Venezia, 1835. — *Historia civile e politica del Commercio dei Veneziani*, di Carlo Antonio Marin, 8 vol. in-8°, Venezia, 1800.



Le Commerce à Venise. — Le Fondak des Marchands Turcs sur le Grand Canal.

du génie des transactions commerciales, en 1516, au lendemain de Marignan, quand le pape Léon X dépouille les Vénitiens ses alliés de la concession de la fourniture du sel pour tout le duché de Milan, et la reprend pour lui-même avec ses grandes salines de Cervia autrefois cédées par les Bolonais à la République ; cette dernière était déjà en possession de ce droit depuis plus de sept siècles. Ce qui fait remonter la signature du premier traité au huitième siècle.

C'est de la nécessité d'administrer d'aussi grands biens, source de revenus considérables, que naît la création de la magistrature : *les provéditeurs au sel.* On était si jaloux de ces droits à Venise que le sénat rendit des décrets qui interdisaient, comme un crime, l'usage du sel étranger dans tout le territoire de la République. Toute contravention à cette loi était punie du bannissement perpétuel et la maison du coupable devait être rasée. Les dépôts publics du sel étaient très-nombreux à Venise ; le plus important s'ouvrait dans les magasins de la douane qui regardent l'entrée du canal de la Giudecca.

Dès 450, ce qui est à peine croyable, l'esprit politique des Vénitiens apparaît; leur prudence doublée de duplicité les porte, tout en servant les Goths et tirant un énorme avantage de leurs transactions, à ne pas négliger les Grecs de l'empire de Constantinople, qui vont venir en Italie combattre les Barbares. Ils deviendront les auxiliaires de Bélisaire et de l'eunuque Narsès, les généraux grecs; quand ce dernier arrive à Aquilée, il n'a plus qu'une voie ouverte pour aller à l'ennemi qui lui barre le chemin de l'Italie sur le Lisonzo, il faut qu'il s'engage dans ces maremmes et ces lagunes, et on voit Narsès demander aux Vénitiens de conduire les troupes impériales sous les murs de cette même Ravenne qui hier leur demandait le sel. Ce service rendu ouvre au commerce de Venise les portes de Constantinople; déjà ils signent des traités et des conventions relatifs à l'échange.

Narsès, traître à son pays, appelle les Lombards dans cette même partie de l'Italie qu'il a conquise ; ils viennent du fond des tristes campagnes de la Pannonie et fondent sur Ravenne ; mais ils apportent avec eux deux épouvantables fléaux, la peste et la famine, et ces deux fléaux, qui font un vaste cimetière du pays conquis, vont encore profiter aux Vénitiens, qui noliseront leurs bâtiments pour traverser l'Adriatique et apporter de la Pouille les vivres et les troupeaux pour les Lombards affamés. En échange, les tribuns demandent sécurité, protection et exemption de tous droits dans l'étendue du royaume lombard; ils obtiennent la permission de fabriquer des maisons, des caravansérails ou fondaks pour leurs voyageurs et négociants, d'établir sur les rives des marchés permanents qu'ils approvisionnent et où les habitants et les peuples à eux soumis viennent acheter le sel des salines de Venise, les grains d'outre-mer et les marchandises usuelles.

A la fin du huitième siècle, l'empereur Charlemagne, roi des Francs, s'empare de la Lombardie; ce ne sont plus les lourds habitants de la Pannonie, mais des Francs subtils, amis du plaisir et du luxe, qui règnent à Ravenne ; les Vénitiens comprennent le parti qu'ils peuvent tirer de cette circonstance, et, déjà maîtres du commerce avec l'Orient, ce séjour de toutes les splendeurs et de tous les luxes, ils apportent aux vainqueurs les riches étoffes, les parfums, les tapis, la pourpre, la soie, les plumes de paon, l'ivoire, l'ébène, les perles et les pierres précieuses. Tous les ans, à Pavie, ils fondent une foire annuelle, qui acquiert la

célébrité qu'auront plus tard Nijni, Sinigaglia ou Beaucaire. En 989, la race des Carlovingiens s'éteint et les Germains succèdent aux Lombards et aux Francs; Pietro Orseolo est doge de Venise, il veut développer encore le commerce et la prospérité de la République et envoie une ambassade à Othon qui la reçoit à Mulhouse et confirme aux Vénitiens tous les privilèges que leur ont tour à tour accordés et les Goths, et les Lombards, et les Francs; il abolit tout impôt, toute redevance, tout tribut. Ce n'est point assez; l'empereur Othon concède encore aux Vénitiens un port et un marché d'une position si avantageuse que, par la province de Trévise et celle de Bellune, vers le Nord, les Germains peuvent y venir sans fatigue et sans perte de temps. Ils avaient eu le génie, ils ont désormais la richesse et la puissance, et tout prince qu'anime l'amour de son peuple croit de son avantage d'accorder ces franchises aux Vénitiens, parce qu'elles doivent contribuer au bien de son propre empire.

Ce même Orseolo, au commencement du onzième siècle, obtint de Basile II et de Constantin VIII, empereurs d'Orient, des franchises nouvelles pour les vaisseaux de la République; en même temps il demandait à ces mêmes souverains la confirmation des traités de commerce avec Constantinople, dans tous les ports de Grèce, de Thrace, de Chypre et de Crète. En revanche, pour obtenir avec plus de sécurité encore les bonnes grâces de la cour d'Orient, comme les Sarrasins avaient pris la Pouille, et que Bari, sujette alors de l'Orient, était assiégée, le doge lui-même accourait au secours des flottes impériales avec les galères de la République et délivrait la ville. Ce service capital devait resserrer les liens entre les deux puissances.

Mais, s'ils avaient ainsi contracté des alliances commerciales et signé des traités nombreux, les Vénitiens, enfermés dans leur lagune, possesseurs de quelques lieues de terre ferme, éprouvaient la plus grande difficulté pour se procurer du bois de construction; ils profitèrent de l'arrivée des Normands dans l'Adriatique (1080), pour s'engager dans une entreprise qui devait les amener à la libre possession de l'Istrie, de la Dalmatie et de l'ancienne Albanie, fertiles alors en forêts et cruellement dépouillées aujourd'hui de toute végétation. L'empereur grec avait vu Durazzo assiégée par les Normands et était impuissant à se défendre; Venise vint à son secours et sauva Alexis Comnène, qui ne mit plus aucune borne à leurs franchises et les autorisa même à fonder des comptoirs et des fondaks à Durazzo; il stipula une redevance annuelle de l'empire grec pour l'église de Venise et obligea même les habitants d'Amalfi, qui avaient été les alliés des pirates normands, à payer à la basilique de Saint-Marc une rente annuelle énorme. Mais ce n'était pas assez, les Vénitiens avaient un but plus considérable; les empereurs d'Orient avaient affiché des prétentions sur la Dalmatie; les Vénitiens, qui venaient de s'en emparer, n'en jouissaient pas sans conteste; ils demandèrent l'abandon des droits de l'empire par une ambassade solennelle envoyée par le doge Vital Faliero. Déjà l'empire d'Orient était en proie aux discussions et aux usurpations; Alexis Comnène se souvenait avec reconnaissance du secours donné devant Bari, il leur céda ses droits sur l'Istrie et la Dalmatie (1084) : c'était leur ouvrir la libre exploitation des forêts, et leur donner la possibilité de construire ces grandes flottes qui, mises en œuvre grâce à la richesse commerciale qu'ils s'étaient acquise, allaient rendre les Vénitiens les maîtres de l'Adriatique.

Le moment est venu où les communes italiennes revendiquent leur liberté; c'est l'épo-

du génie des transactions commerciales, en 1516, au lendemain de Marignan, quand le pape Léon X dépouille les Vénitiens ses alliés de la concession de la fourniture du sel pour tout le duché de Milan, et la reprend pour lui-même avec ses grandes salines de Cervia autrefois cédées par les Bolonais à la République; cette dernière était déjà en possession de ce droit depuis plus de sept siècles. Ce qui fait remonter la signature du premier traité au huitième siècle.

C'est de la nécessité d'administrer d'aussi grands biens, source de revenus considérables, que naît la création de la magistrature : *les provéditeurs au sel.* On était si jaloux de ces droits à Venise que le sénat rendit des décrets qui interdisaient, comme un crime, l'usage du sel étranger dans tout le territoire de la République. Toute contravention à cette loi était punie du bannissement perpétuel et la maison du coupable devait être rasée. Les dépôts publics du sel étaient très-nombreux à Venise; le plus important s'ouvrait dans les magasins de la douane qui regardent l'entrée du canal de la Giudecca.

Dès 450, ce qui est à peine croyable, l'esprit politique des Vénitiens apparaît; leur prudence doublée de duplicité les porte, tout en servant les Goths et tirant un énorme avantage de leurs transactions, à ne pas négliger les Grecs de l'empire de Constantinople, qui vont venir en Italie combattre les Barbares. Ils deviendront les auxiliaires de Bélisaire et de l'eunuque Narsès, les généraux grecs; quand ce dernier arrive à Aquilée, il n'a plus qu'une voie ouverte pour aller à l'ennemi qui lui barre le chemin de l'Italie sur le Lisonzo, il faut qu'il s'engage dans ces maremmes et ces lagunes, et on voit Narsès demander aux Vénitiens de conduire les troupes impériales sous les murs de cette même Ravenne qui hier leur demandait le sel. Ce service rendu ouvre au commerce de Venise les portes de Constantinople; déjà ils signent des traités et des conventions relatifs à l'échange.

Narsès, traître à son pays, appelle les Lombards dans cette même partie de l'Italie qu'il a conquise; ils viennent du fond des tristes campagnes de la Pannonie et fondent sur Ravenne; mais ils apportent avec eux deux épouvantables fléaux, la peste et la famine, et ces deux fléaux, qui font un vaste cimetière du pays conquis, vont encore profiter aux Vénitiens, qui noliseront leurs bâtiments pour traverser l'Adriatique et apporter de la Pouille les vivres et les troupeaux pour les Lombards affamés. En échange, les tribuns demandent sécurité, protection et exemption de tous droits dans l'étendue du royaume lombard; ils obtiennent la permission de fabriquer des maisons, des caravansérails ou fondaks pour leurs voyageurs et négociants, d'établir sur les rives des marchés permanents qu'ils approvisionnent et où les habitants et les peuples à eux soumis viennent acheter le sel des salines de Venise, les grains d'outre-mer et les marchandises usuelles.

A la fin du huitième siècle, l'empereur Charlemagne, roi des Francs, s'empare de la Lombardie; ce ne sont plus les lourds habitants de la Pannonie, mais des Francs subtils, amis du plaisir et du luxe, qui règnent à Ravenne; les Vénitiens comprennent le parti qu'ils peuvent tirer de cette circonstance, et, déjà maîtres du commerce avec l'Orient, ce séjour de toutes les splendeurs et de tous les luxes, ils apportent aux vainqueurs les riches étoffes, les parfums, les tapis, la pourpre, la soie, les plumes de paon, l'ivoire, l'ébène, les perles et les pierres précieuses. Tous les ans, à Pavie, ils fondent une foire annuelle, qui acquiert la

célébrité qu'auront plus tard Nijni, Sinigaglia ou Beaucaire. En 989, la race des Carlovingiens s'éteint et les Germains succèdent aux Lombards et aux Francs; Pietro Orseolo est doge de Venise, il veut développer encore le commerce et la prospérité de la République et envoie une ambassade à Othon qui la reçoit à Mulhouse et confirme aux Vénitiens tous les priviléges que leur ont tour à tour accordés et les Goths, et les Lombards, et les Francs; il abolit tout impôt, toute redevance, tout tribut. Ce n'est point assez; l'empereur Othon concède encore aux Vénitiens un port et un marché d'une position si avantageuse que, par la province de Trévise et celle de Bellune, vers le Nord, les Germains peuvent y venir sans fatigue et sans perte de temps. Ils avaient eu le génie, ils ont désormais la richesse et la puissance, et tout prince qu'anime l'amour de son peuple croit de son avantage d'accorder ces franchises aux Vénitiens, parce qu'elles doivent contribuer au bien de son propre empire.

Ce même Orseolo, au commencement du onzième siècle, obtint de Basile II et de Constantin VIII, empereurs d'Orient, des franchises nouvelles pour les vaisseaux de la République; en même temps il demandait à ces mêmes souverains la confirmation des traités de commerce avec Constantinople, dans tous les ports de Grèce, de Thrace, de Chypre et de Crète. En revanche, pour obtenir avec plus de sécurité encore les bonnes grâces de la cour d'Orient, comme les Sarrasins avaient pris la Pouille, et que Bari, sujette alors de l'Orient, était assiégée, le doge lui-même accourait au secours des flottes impériales avec les galères de la République et délivrait la ville. Ce service capital devait resserrer les liens entre les deux puissances.

Mais, s'ils avaient ainsi contracté des alliances commerciales et signé des traités nombreux, les Vénitiens, enfermés dans leur lagune, possesseurs de quelques lieues de terre ferme, éprouvaient la plus grande difficulté pour se procurer du bois de construction; ils profitèrent de l'arrivée des Normands dans l'Adriatique (1080), pour s'engager dans une entreprise qui devait les amener à la libre possession de l'Istrie, de la Dalmatie et de l'ancienne Albanie, fertiles alors en forêts et cruellement dépouillées aujourd'hui de toute végétation. L'empereur grec avait vu Durazzo assiégée par les Normands et était impuissant à se défendre; Venise vint à son secours et sauva Alexis Comnène, qui ne mit plus aucune borne à leurs franchises et les autorisa même à fonder des comptoirs et des fondaks à Durazzo; il stipula une redevance annuelle de l'empire grec pour l'église de Venise et obligea même les habitants d'Amalfi, qui avaient été les alliés des pirates normands, à payer à la basilique de Saint-Marc une rente annuelle énorme. Mais ce n'était pas assez, les Vénitiens avaient un but plus considérable; les empereurs d'Orient avaient affiché des prétentions sur la Dalmatie; les Vénitiens, qui venaient de s'en emparer, n'en jouissaient pas sans conteste; ils demandèrent l'abandon des droits de l'empire par une ambassade solennelle envoyée par le doge Vital Faliero. Déjà l'empire d'Orient était en proie aux discussions et aux usurpations; Alexis Comnène se souvenait avec reconnaissance du secours donné devant Bari, il leur céda ses droits sur l'Istrie et la Dalmatie (1084) : c'était leur ouvrir la libre exploitation des forêts, et leur donner la possibilité de construire ces grandes flottes qui, mises en œuvre grâce à la richesse commerciale qu'ils s'étaient acquise, allaient rendre les Vénitiens les maîtres de l'Adriatique.

Le moment est venu où les communes italiennes revendiquent leur liberté; c'est l'épo-

que de la fameuse *ligue lombarde* et des discussions intestines des villes italiennes, armées les unes contre les autres; le commerce de Venise avec l'Italie languit, mais elle a le champ vaste; chaque fois d'ailleurs qu'une des villes entre en guerre avec sa voisine et demande son aide à Venise, celle-ci la lui fait payer par un traité de commerce avantageux. Une entreprise formidable, qui changera la face du monde et qui constitue une des étapes de l'humanité, va donner encore aux Vénitiens l'occasion de montrer de quelles prodigieuses ressources ils disposent. Pierre l'Hermite prêche *la Croisade,* les Turcs se sont emparés déjà de la Mésopotamie, de la Palestine, de la Syrie, de Nicée, où Soliman a établi le siége de son Empire. Constantinople n'est pas encore compromise, mais l'empire d'Orient est menacé. Venise n'hésite point; dira-t-on que c'est la foi seule qui la pousse? non, c'est aussi l'amour du lucre, le génie commercial, l'ambition prodigieuse de ces anciens pêcheurs; ils arment deux cents galères, commandées par Giovanni, fils de Vitale Micheli, et aident les Croisés dans leurs entreprises. Quand la quatrième croisade aura lieu, ils seront au comble de la gloire et de la richesse.

Les Français n'ont pas de flotte suffisante pour porter leur armée en Orient; ils s'adressent aux Vénitiens, qui signent avec eux un traité et se font les entrepreneurs du transport au prix de quatre-vingt mille marcs d'or. Les chefs ont beau vendre leurs domaines, fondre leur vaisselle et leurs trésors, il leur manque trente mille marcs. Le Sénat propose un singulier pacte. Zara, la rebelle, la capitale de la Dalmatie, s'est révoltée contre les Vénitiens; les Français les aideront à la reprendre et, ne pouvant s'acquitter avec leur or, paieront avec leur sang le contrat qui va leur permettre de délivrer les lieux saints. Mais, avant, le Sénat les entraînera encore dans une entreprise si grave que le pape veut l'excommunier; ils marcheront contre Constantinople, alliée d'hier, mais dont l'empereur, Alexis, fils d'Ange Isaac, a été détrôné par son frère. C'est le doge Enrico Dandolo qui a compris l'avantage qui peut résulter de là pour la gloire de Venise; en effet, la capitale de l'empire grec prise, il n'est plus question de restaurer un souverain, on abandonne le trône à Baudouin, et les Vénitiens, qui ne se soucient pas d'un vain pouvoir soumis à tant d'aventures et menacé par les Turcs, travaillent à s'assurer les avantages imprescriptibles qui leur donneraient les facilités de commercer avec le monde. Ils ont droit à une part de l'empire, ils prennent d'abord une moitié de Constantinople même, toutes les îles de l'Archipel, de nombreux ports dans l'Hellespont, dans la Morée; ils achètent au marquis de Montferrat l'île de Candie pour mille marcs d'or; sans tirer l'épée Marco Dandolo et Jacopo Veniero prennent la cité et le territoire de Gallipoli; Andrea et Girolamo Gisi s'emparent de Tyne, Mycon, Scira et Scopolo; Rabano Carcerio prend Négrepont; Pisani triomphe à Pio, Quirini à Stampolia, Veniero à Paros, Navagero à Lemnos, et, enfin, Marco Sanuto entre à Naxos, ajoutant plus tard à sa conquête Antiparos, Santorin, Sisante et Policandre.

Les Vénitiens allaient mettre le comble à leur puissance en entreprenant de commercer avec les Indes par l'entremise des Tartares; les marchandises se concentraient à Samarcande; de là, par la mer Caspienne, elles arrivaient aux bouches du Volga, du Volga au Don, et là, les Vénitiens, ayant établi un comptoir devenu très-célèbre à La Tana (Azof aujour-

d'hui), ils l'augmentaient peu à peu et en faisaient une sorte de colonie fortifiée, extrêmement sérieuse, d'une grande richesse, protégée par les intérêts réciproques des Tartares et des fondateurs. A partir de ce moment, Venise aura plus de gloire, elle n'aura jamais plus d'argent; elle a jeté les bases d'une prospérité qui va durer pendant sept siècles et qui, si on considère l'exiguïté de son territoire, restera sans rivale au monde. La France lui a déjà demandé ses vaisseaux à l'époque des croisades; au seizième siècle, elle contractera des emprunts avec le Sénat. On ne pourrait lui comparer, — toute proportion gardée bien entendu, — que la riche Angleterre appuyée sur ses colonies des Indes, où elle a cent quatre-vingt millions de sujets anglais et natifs, et des empires entiers soumis à sa puissance.

Dès le treizième siècle, les Vénitiens avaient fait de tels progrès dans le commerce, et leurs traités avec les populations de l'Europe et de l'Asie étaient si nombreux, qu'ils virent à certaines époques la ville se remplir d'étrangers attirés par l'échange et le commerce et munis de correspondants qui les hébergeaient. Le Sénat, plein de soucis pour le développement de tout ce qui touchait à la gloire et à la richesse de Venise, imagina de faciliter le séjour de tous ces étrangers en fondant pour eux des *fondaks* ou caravansérails, où ils pourraient se loger gratuitement en se présentant à des magistrats spéciaux qui constateraient et leur identité, et l'importance de leur situation. Ce furent les Allemands qui les premiers eurent leur fondak, situé au pont même du Rialto, plusieurs fois reconstruit, et dont, malheureusement, nous ne voyons aujourd'hui que la masse, d'un aspect moderne et sans caractère.

Trois nobles, qui avaient le titre de *Vis Domini,* présidaient à l'administration des établissements de ce genre; il y avait un *peseur* public qui prenait acte du poids et de la nature de la marchandise et s'occupait de la classer dans les magasins dépendants des fondaks. On voit qu'en principe c'étaient nos docks, avec cette différence que les propriétaires de la cargaison étaient logés dans le bâtiment même, aux frais de l'État. Après le peseur venait le *Fonticaio*, ou gardien de l'édifice. Dans ce même siècle, le treizième, les Arméniens furent aussi favorisés par le gouvernement; mais un certain Marco Ziani, neveu du doge Sébastien, qui avait pour ces derniers une grande affection, parce que sa famille avait longuement habité leur pays, leur légua par testament son palais, celui des Ziani, situé dans la rue San-Guiliano.

Les Maures aussi avaient leur fondak, près de la Madone dell' *Orto* au *Campo dei Mori,* où l'on voit encore nombre de maisons enrichies de sculptures représentant des chameaux chargés de marchandises et des figures vêtues à la mauresque.

Les Turcs, au dix-septième siècle, eurent en partage ce superbe palais du grand canal qui porte encore aujourd'hui le nom de *Fondaco dei Turchi,* que la ville vient d'attribuer récemment, en le faisant restaurer, au musée civique Correr; ce palais, l'un des plus anciens et des plus curieux de Venise, et qui devrait être à peu près contemporain du palais ducal et de la façade de Saint-Marc qui regarde la lagune, appartenait au duc de Ferrare; mais longtemps auparavant, dès le quatorzième siècle, les Turcs avaient été pourvus par l'État; ils habitaient la rue de Canareggio et plus tard celle des Saints-Jean-et-Paul, près la statue de Colleoni, sur cette place, l'une des plus belles de Venise, où se dresse l'étonnante église de

San Giovanni et Paolo. Mais il ne faut pas oublier que ces Turcs, si utiles au point de vue des relations commerciales, étaient des infidèles; on ordonna que les fenêtres de leur fondak seraient murées; la lumière éclairait les chambres par un patio intérieur; un mur d'enceinte fut élevé, les deux tourelles d'angle qui pouvaient servir de défense furent jetées à bas et on imposa pour gardien un custode catholique qui devait fermer les portes au coucher du soleil. Les femmes et les enfants ne pouvaient point franchir le seuil, les armes et la poudre étaient déposés en lieu sûr avant l'entrée; enfin, pour compléter cette série de prohibitions, il fut interdit de loger un Ottoman en ville.

Les Toscans, grands commerçants comme chacun sait, devenus très-riches par la banque et l'échange, avaient leur fondak au Rialto, et les Lucquois, à la *via Bissa,* dans la partie qui s'étend entre le Rialto et San Jean Chrisostome.

Les Grecs et les Syriens étaient si nombreux et avaient de telles relations avec les Vénitiens qu'ils étaient logés partout dans la cité. Quant aux Israélites, dont on ne pouvait refuser le concours à cause de leur aptitude pour les choses du commerce, ils avaient été l'objet de règlements très-nombreux. Dès le sixième siècle, ils s'étaient arrogé le monopole de l'échange, et la plupart des princes, en considérant leur propre intérêt, avaient dû les encourager et protéger leur séjour dans leurs cités. Au treizième siècle, les Lombards et les Florentins avaient à leur tour conquis le monopole des grandes affaires; l'envie s'était emparée de ceux qui leur avaient vu amasser et conserver de grandes richesses : enfin, l'esprit des croisades, en réveillant le sentiment chrétien, avait aussi excité l'animosité publique contre les Israélites; Venise leur restait ouverte, ils en profitèrent et en abusèrent peut-être, car on les vit bientôt forcés de se réfugier à Mestre, ce petit pays où aujourd'hui convergent les voies ferrées du Nord et du Midi qui aboutissent à Venise. Mais les banques proprement dites n'existaient point encore; les Monts-de-Piété n'étaient pas fondés, et, autant pour développer le petit et le grand commerce que pour favoriser l'échange en général, le Sénat décida de rappeler les Israélites. On détermina le temps de leur séjour afin que la faculté n'eût pas de caractère définitif, et on les astreignit à porter un signe de reconnaissance, qui consista d'abord en un morceau d'étoffe jaune cousu sur la poitrine, auquel plus tard on substitua le bonnet jaune, puis un bonnet couvert de rouge à la partie supérieure. On leur défendit l'achat des maisons, terres et biens immeubles, et l'exercice des arts nobles (excepté cependant la médecine). Si un Israélite était convaincu d'avoir commis une faute avec une femme du Rialto, il devait payer une amende de 500 lires et rester en prison pour six mois; dans d'autres cas, la prison pouvait être d'une année. Cruel envers des hommes dont il recherchait l'intelligence proverbiale et des facultés dont il voulait profiter, le Sénat leur assignait pour demeure un endroit défini, comme à Rome, la *Corte Delle Galli*, entre les rues de San Girolamo et de San Geremia; on lui donna aussi le nom de *Ghetto*. On leur faisait payer assez cher ce séjour insalubre, et on élevait un mur d'enceinte qui devait les séparer des autres citoyens; ils étaient alors dans la condition actuelle des Juifs du Maroc, astreints à clore leurs portes du coucher au lever du soleil, et deux gardiens catholiques, payés par eux, étaient chargés de la garde du lieu. Les jours de fête, la sortie était complétement interdite. Deux barques armées gardaient les sorties de mer; ils ne pouvaient aller à la synagogue à

Venise, car on ne leur tolérait point de lieu pour le culte, ils étaient forcés d'aller à Mestre; pour leurs sépultures on avait concédé, comme à regret, une plage aride dans la lagune.

Il ne s'agit pas de la condition des Israélites en Vénétie, mais seulement de leurs relations avec les sujets de la République en tant que commerçants; revenons donc aux fondaks ou résidences concédées par l'État aux représentants du commerce étranger. Deux fondaks sont restés célèbres et existent encore à Venise : celui des Turcs, dont nous reproduisons la façade, et celui des Allemands. Le *Fondaco dei Turchi* s'élève encore aujourd'hui sur le grand canal, à San Giacomo dell' Orio.

Ceux qui ont visité Venise il y a trente ans ont dû remarquer, en passant sur le grand canal, cet antique édifice avec sa loge ouverte au premier étage, ornée de colonnes de marbre aux chapiteaux byzantins. La façade à l'antique, toute couverte de plaques de marbre grec et d'écussons circulaires incrustés, tombait en ruine, et la terre et la mousse poussaient dans les interstices. A la dernière arcade de cette loge, pendant de longues heures de la journée, silencieusement appuyé dans une immobilité tout orientale, le custode turc y résidait encore et fumait mélancoliquement, insouciant des gondoles qui passaient et repassaient sous ses yeux, et regardant sans voir. Un poëte qui n'aurait pas connu ce calme des Orientaux qui ressemble si bien à la rêverie et qui pourtant n'engendre pas de rêve, aurait pu dire qu'un sentiment de compassion se lisait dans ses yeux, et qu'il songeait aux temps passés et à l'ancienne gloire de Venise. Cet édifice, connu sous le nom de Fondak des Turcs, fut bâti dans le treizième siècle par la famille des Palmieri de Pesaro. Pierre Pesaro, le dernier ambassadeur de la République de Venise à Rome, et le dernier de son nom, ne voulut point voir la chute de sa patrie, et mourut en exil. Les Pesaro ne furent pas toujours maîtres de cet édifice. En 1331 il fut acheté par la République et donné aux marquis d'Este, seigneurs de Briare. Ceux-ci devinrent plus tard ducs d'Este, et donnèrent alors dans cet édifice des fêtes splendides, dans lesquelles figurèrent l'Arioste et le Tasse.

Le pape Clément VIII s'empara des beaux domaines des ducs de Ferrare et les donna à son neveu le cardinal Aldobrandini, qui, en 1618, les vendit à Antoine Prioli, doge de Venise. La République, cherchant un endroit propice à la vente du commerce turc, loua à Antoine Prioli son palais, qui devint alors l'habitation des Turcs et le dépôt de leurs marchandises. Des lois très-sévères réglèrent l'installation; le Fondak revint aux mains des Pesaro, Maria Prioli l'ayant apporté en dot à son mari Leonardo Pesaro, procureur de Saint-Marc. Le dernier descendant des Pesaro légua le Fondaco dei Turchi au comte Leonardo Marini, son neveu, et celui-ci, en 1828, le vendit à un entrepreneur, qui, à son tour, le céda en 1859 à la ville de Venise, qui en est restée propriétaire. Ce fut le comte Sagredo, aujourd'hui sénateur, qui le premier s'occupa de ce palais. Il en a donné une belle monographie, dans laquelle la partie artistique fut traitée par l'habile architecte Frédéric Berchet. Celui-ci, avec beaucoup de soins et d'art, proposa les moyens de le restaurer. La commission, dirigée par le comte Alexandre Marcello, puis par le comte Luigi Benito, accueillit le projet; le second en commença l'exécution, qui fut menée avec précision et promptitude. Outre le chevalier Berchet, qui s'est fait une belle renommée par ce travail, nous devons nommer l'exécuteur des travaux, Sébastien Cadet, et le sculpteur des marbres, Jacques Spura,

qui a su faire revivre les anciens marbres en leur conservant tout leur cachet artistique. Après tant de vicissitudes, cet ancien monument, si savamment restauré, restera définitivement le musée de Venise.

Le Fondak des Allemands, *Fondaco dei Tedeschi*, a été tellement défiguré par les restaurations successives, qu'il faut consulter l'histoire et faire un effort d'imagination pour prêter attention à ce grand palais massif dépourvu d'ornementation, sans tournure et sans proportion, qui s'élève à la gauche du pont du Rialto en venant du chemin de fer. La tradition dit qu'au commencement du seizième siècle il était splendidement décoré de fresques extérieures dues aux pinceaux du Giorgione et du Titien. C'est la première fois qu'on entend prononcer le nom du Giorgione pour la décoration extérieure d'un palais; mais, comme le Sénat *d'ordre public* (*d'ordine publico*) avait décidé qu'on ornerait le fondak, il est bien certain qu'on y a employé ce fameux Barbarelli, ce grand poëte qui avait le génie de la couleur et de la forme. Il nous plairait de rechercher dans les papiers relatifs aux « sages du commerce », aux archives des Frari, les comptes du fondak qui doivent certainement s'y trouver, et nous saurions si vraiment ces grands seigneurs et ces grands politiques ont pu employer à cet office le génie du Giorgione. Mais, sans fouiller les archives, nous pouvons accepter les assertions des grands écrivains et des monographes de Venise, qui disent avoir vu encore de leur temps cette belle décoration effacée, en ruine, mais offrant les marques incontestables du génie du maître. Selvatico a laissé une notice sur le fondak des Allemands; il attribue l'édifice à Fra Giocondo, le fameux dominicain, auquel on doit le palais du consul à Vérone et le château de Gaillon en Normandie, dont une façade a été transportée dans la cour de notre École des beaux-arts de Paris. Il paraît que de temps immémorial le fondak s'élevait en cet endroit quand, en 1504, un incendie considérable ayant détruit le monument, le Sénat, jaloux de montrer sa sollicitude pour le commerce en général et pour la nation avec laquelle Venise avait lié d'étroites relations commerciales depuis plusieurs siècles, ordonna qu'on reconstruisît un nouveau monument de forme régulière. Mais si Selvatico prétend que Fra Giocondo fut choisi comme architecte par la seigneurie, d'autres documents disent que ce fut Girolamo Todesco qui reçut la commande. Après avoir décrit le monument et sa place sur le grand canal, avec son entrée de mer et son perron donnant sur l'eau pour débarquer les marchandises, Selvatico s'exprime en des termes qui ne laissent nul doute sur la richesse de la décoration : « Les fenêtres sont d'un profil assez mesquin, mais elles sont assez symétriquement disposées pour qu'il en résulte une noble simplicité, et certes elles n'avaient pas besoin d'une plus belle décoration puisque toutes les parties pleines des murailles avaient reçu de belles fresques du Giorgione et du Titien, que le temps et aussi les hommes ont presque entièrement détruites. Aux deux angles de la façade sur le canal s'élevaient, à une époque, deux petites tours sur lesquelles se déroulaient deux importantes inscriptions. Il y a peu d'années, quand on restaura l'édifice, on abattit les deux tours, on détruisit les inscriptions, et, ce qui est plus irréparable, on effaça deux magnifiques figures du Giorgione qui pouvaient être regardées comme les mieux conservées. »

Il n'y a donc pas à douter que les plus illustres d'entre les artistes de la Renaissance



LE BUCENTAURE

(D'après le modèle conservé à l'Arsenal.)

aient concouru à orner les monuments publics d'un caractère civil et commercial, de fresques extérieures; c'est dire toute l'importance que la seigneurie de Venise attribuait au commerce, et cela donne la plus haute idée du luxe du temps et de l'intelligence des conseillers du gouvernement de Saint-Marc.

D'ailleurs nous nous faisons difficilement une idée de la splendeur de ces commerçants de Florence et de Venise. Je lis dans Mutinelli les lignes suivantes, qui sont bien faites pour faire rêver ceux qui sont amoureux des choses de l'art :

« Quand la nouvelle de la victoire de Lépante arriva à Venise, la nation allemande fut la première qui, dans son fondak du Rialto, voulut la célébrer par une splendide illumination. Tous les autres marchands suivirent cet exemple, et ceux qui se distinguèrent le plus furent les joailliers, les Toscans et les merciers. On connaît le portique du Rialto où sont les boutiques des drapiers, on le tendit tout entier d'étoffes bleu turquin constellées d'or, doublées d'écarlate. Chaque boutique avait sa décoration spéciale, panoplies d'armes orientales prises sur les Turcs, et, au milieu de ces trophées, on admirait des tableaux de Giovanni Bellini, du Giorgione, de Sébastien del Piombo, du Titien et de Pordenone. A l'entrée du pont, on avait dressé un arc sur lequel étaient représentées, unies dans un même écusson, les armes des puissances alliées. Des bannières et des festons pendaient de tous les arcs, de toutes les fenêtres; des torchères, des torches, des candélabres d'argent, posés sur toutes les saillies, illuminaient les rues et changeaient la nuit en un jour brillant et splendide. »

Et, pour montrer encore quel luxe déployaient ces puissants orfévres, voici un autre passage d'un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Marc intitulé : « Chronique de Venise, comment elle fut construite » :

« Jeudi, c'était le jour de la fête du doge Thomas Mocenigo; on fit de grands échafauds avec des gradins sur la place Saint-Marc, pour mettre les femmes. Les orfévres placèrent au milieu deux casques d'argent, avec leurs plumes d'émail, qui coûtaient cent ducats chaque. Puis vint la marche de trois cent cinquante orfévres, vêtus d'écarlate, et montés sur des chevaux richement harnachés (l'habit coûtait trois ducats par cheval), précédés de trompettes et d'instruments, qui firent le tour de la place en bel ordre. Ensuite vinrent les compagnies du marquis de Ferrare et du seigneur de Mantoue, la première de deux cents, l'autre de deux cent soixante chevaux; et c'était grande consolation de voir tant de coursiers, tant de devises, tant d'ornements, tant d'étendards et de flammes. Le tournoi dura depuis dix-sept heures (quatre heures) jusqu'à vingt-deux heures (neuf heures); et ce fut une chose merveilleuse de voir tant de gentillesses. Un des casques fut donné par les orfévres à un chevalier du marquis de Ferrare et l'autre au seigneur de Mantoue, et ce fut grand triomphe à voir. Le dimanche suivant, 28 mars 1415, il y eut joute, qui fut noble chose à voir, avec tous ces seigneurs, leurs compagnies et leurs devises. »

A l'époque de la Renaissance, les relations commerciales n'auront plus à s'étendre; tout au plus fondera-t-on quelques comptoirs dans l'Orient et signera-t-on quelques nouveaux traités qui consolideront des liens déjà formés. Les nobles n'ont plus la faculté de s'occuper du commerce, des arrêts sévères le leur interdisent; l'échange se localise aux mains d'un corps

spécial, d'une classe qui s'enrichit prodigieusement, et, dans les temps calamiteux où la noblesse est mise à l'encan, l'achètera à beaux deniers comptants.

Les flottes chaque année partiront de Venise sous l'escorte des galères, afin de traverser sans danger les parages de l'Adriatique infestés de pirates, les fameux *Uscoques,* dont le repaire est dans le Quarnero. Avec le commerce, la navigation s'est naturellement développée, et, pour soutenir ses prétentions de domination dans la mer Adriatique, il faudra que la République apporte tous ses soins à la construction des navires, et fasse de l'arsenal un des plus prodigieux établissements maritimes du monde.





Entrée de l'Arsenal de Venise.

L'ARSENAL DE VENISE



Les Lions de l'Arsenal.

L'arsenal de Venise, si puissant, si formidable comme développement, eu égard à l'époque de sa fondation, fut le corollaire naturel de cet esprit de commerce, de ce génie de l'échange. Il fut aussi le puissant auxiliaire de l'ambition des Vénitiens; ils avaient voulu s'assurer de fait la souveraineté de l'Adriatique; ils devaient être prêts à toute heure à appuyer leurs prétentions en envoyant contre ceux qui seraient tentés de la leur disputer, une flotte assez puissante pour compenser la fragilité de leur droit.

Le sieur de Saint-Didier, l'auteur du volume *la Ville et la République de Venise,* et le témoin oculaire de tout ce qu'il raconte, dit que l'arsenal est ce qui fait le mieux comprendre la puissance de Venise et ce qui fait le sujet de l'admiration de tous les étrangers, « c'est le fondement de toutes les forces de l'État. »

Les Turcs, qui furent les constants et redoutables ennemis de la République et la mirent souvent à deux doigts de sa perte, avaient toujours les yeux tournés vers cet établissement alors sans rival au monde ; quand les grands vizirs recevaient en audience les ambassadeurs de Venise, ils ne se lassaient point de leur demander des détails sur son organisation, ses ressources et sa puissance. Les étrangers qui visitaient la ville couraient à l'arsenal pour en admirer et l'ordre merveilleux et le colossal développement; c'était sous une forme palpable la force morale de Venise, le symbole de sa puissance, la source de sa richesse : on touchait du doigt la prodigieuse mise en œuvre des moyens militaires, les ressources inépuisables d'une nation qui avait basé toute sa force sur la construction et l'entretien d'une flotte disproportionnée avec son territoire, et dont l'empire sur les eaux s'étendait alors jusqu'aux côtes de l'Archipel.

On a vu que, les premiers de tous les peuples modernes, les Vénitiens avaient su construire de puissants vaisseaux; déjà, du temps des croisades, j'ai dit qu'ils s'étaient faits les entrepreneurs du transport des armées françaises; ce n'était pas assez de porter des troupes, il fallait aussi les défendre au besoin et les escorter. Les grosses galères avaient soixante-quinze pieds de quille, les galères légères mesuraient cent trente-cinq pieds; les *coques,* vaisseaux affectés spécialement à ces transports, pouvaient contenir jusqu'à mille hommes d'armes, et leur matériel, les *galéasses,* qui étaient à rames comme les galères, avaient leur avant à l'épreuve du canon et étaient armés de cinquante pièces d'artillerie du plus gros calibre connu ; seize cents hommes d'armes y combattaient à l'aise. Quand de telles masses se présentaient sur le lieu du combat, l'effet de l'attaque devenait irrésistible et décidait de la victoire. Pendant plus d'un siècle, les nations rivales ne purent disposer de moyens d'action assez puissants pour opposer de tels bâtiments à ceux des Vénitiens; mais, naturellement, les Génois, qui étaient de grands navigateurs et de rudes ennemis, comme les Espagnols et les Turcs, essayèrent à leur tour d'armer des bâtiments assez forts pour soutenir la lutte, et ils y parvinrent. De là le développement constant des moyens d'action, les agrandissements successifs de l'arsenal, et les progrès réalisés sous l'impulsion de la concurrence des autres nations. Une supériorité restait aux Vénitiens, celle de l'artillerie, et, dans toutes les batailles navales dont l'issue leur fut favorable, on constate que le sort de la journée était dû à l'excellence du tir des bombardiers de Venise. Tous les bâtiments, même les plus légers, étaient pourvus de canons; les petites galères, si mobiles, propices à l'attaque, et qui pouvaient pénétrer dans les criques du golfe, pouvaient soutenir le choc de l'ennemi grâce aux quinze pièces d'artillerie dont elles étaient armées.

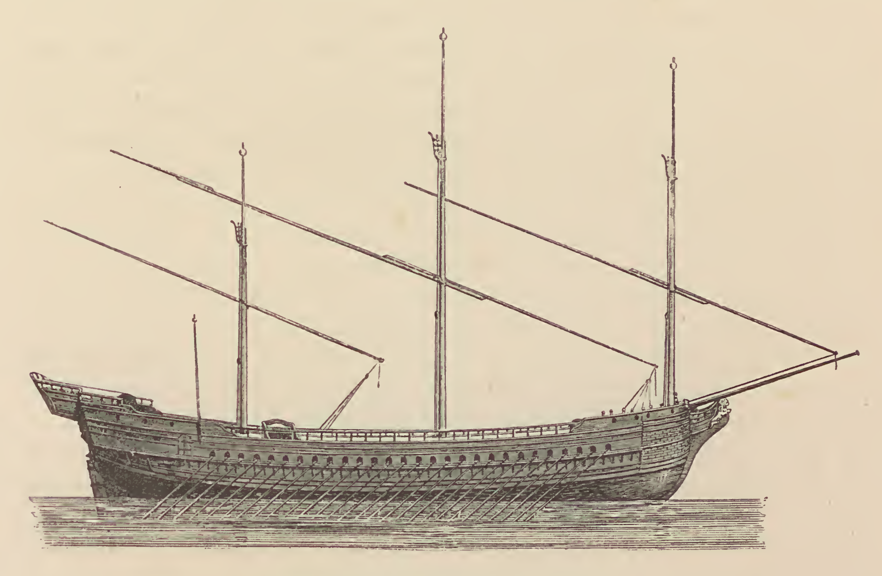
L'arsenal au début n'est qu'un chantier de construction pour les bâtiments marchands et en même temps pour les galères; il occupe dans la partie orientale de la ville la place des anciennes îles Gemole ou Gemelle (jumelles) ; le lieu est ouvert, et ce n'est que longtemps après qu'on l'entoure de murs et qu'on constitue un établissement national. Jusque-là, partout où on le peut, on improvise des chantiers selon les besoins qui se présentent ; c'est ainsi qu'en 1104 et en 1298, à la place où s'élèvent aujourd'hui les jardins royaux, on met sur chantier à la rive même quinze grosses galères. Dès le treizième siècle, l'arsenal était puissamment constitué et le Sénat mettait tous ses soins à l'augmenter; il achetait les terrains voisins, creu-



ARSENAL DE VENISE — LA PAIE DES OUVRIERS DE LA MAESTRANZA

(Gravure de Giacomo Franco, 1570. — Communiquée par le Cabinet des Estampes de Paris.)

sait de nouvelles darses ou cales de radoub et des constructions, auxquelles il donnait des noms qui, encore aujourd'hui, indiquent qu'elles ont été des annexes successives. Bien des fois la ruine de l'arsenal fut l'objectif de l'ennemi; une surveillance incessante y était établie; ses tours carrées aux angles, son enceinte fortifiée, étaient constamment gardées par un corps d'élite; et, pendant les guerres contre les Génois et les Turcs, il arriva que des espions ou des envoyés payés par l'ennemi tentèrent d'incendier l'arsenal. En 1428, on instruisit le procès d'un Brabançon qu'on disait soudoyé par le duc de Milan dans le but de détruire l'établissement; il fut condamné à être écartelé sur la Piazzetta; attaché à la queue d'un cheval, son corps fut traîné sur la rive des Esclavons. A la fin du quinzième siècle, au dire



Modèle des Galères composant la Flotte vénitienne.

d'un visiteur qui a laissé un mémoire descriptif, Venise occupait seize mille ouvriers, calfats, charpentiers et peintres, et trente-six mille marins. C'est vers cette époque, en 1491, que le Sénat créa la magistrature spéciale des *Provéditeurs à l'arsenal.*

Ces magistrats restaient trente-deux mois en place, et ils devaient, quittant leur palais de Venise, venir habiter trois maisons spécialement construites pour eux, et dont les noms, — le Paradis, — le Purgatoire, — l'Enfer, — sont conservés encore aujourd'hui. Chacun avait quinze jours de garde, et, pendant cette quinzaine-là, devait dormir dans un appartement préparé pour lui dans l'enceinte. Il gardait dans sa chambre les clefs de l'arsenal, faisait la ronde et répondait sur sa tête du salut de l'établissement. On adjoignait à ces trois magistrats un secrétaire, *il fidelissimo segretario del reggimento.* L'arsenal n'avait d'ailleurs qu'une issue; et, à moins d'escalader la haute muraille, c'est par la grille d'entrée qui donne sur le petit Campo qu'on en devait franchir le seuil.

Tout ce qui constituait la construction et l'armement, la direction des travaux, les achats de bois et de fer, l'organisation des ateliers, la discipline des ouvriers, le commandement des troupes, l'instruction des matelots, la conservation et l'entretien du matériel, les approvisionnements et les traités, était du ressort des provéditeurs. Ils formaient entre eux une commission d'expérimentation et d'examen des nouvelles inventions proposées par le concours des nationaux et des étrangers. L'artillerie formait une direction à part dans l'arsenal, sous la surveillance spéciale d'un autre magistrat, le *Provéditeur à l'artillerie.*

L'aspect extérieur n'a guère changé depuis le milieu du seizième siècle, comme le montre la curieuse gravure de Giacomo Franco qui représente la sortie et la paye des ouvriers, et qui affecte la même architecture et la même décoration que celles d'aujourd'hui, sauf un point pourtant : les grands lions qui se dressent à l'entrée n'existaient pas encore. Les bizarres sentinelles de granit qui donnent au monument un si singulier caractère, œuvres de l'antiquité rapportées de Grèce par les vainqueurs du Péloponnèse, et auxquelles on n'a pas craint de donner pour origine ou plutôt pour destination la consécration de la fameuse bataille de Marathon, ne devaient s'élever sur leurs piédestaux qu'au dix-septième siècle. Les auteurs érudits du fameux recueil *Venise et ses Lagunes* disent que l'un des lions s'élevait sur la route Lepsina qui va d'Athènes à Éleusis, et que l'autre, celui qui est assis, était au Pirée. Voici un passage qui ne laisse pas de doute sur l'enlèvement par les Vénitiens de ces deux trophées : « Le port s'appelle maintenant Porto Draco, ou Port Lion, à cause d'un lion colossal de marbre qui était placé sur un gros piédestal vers l'entrée du port. Il avait dix pieds de hauteur et il était assis sur son derrière, regardant vers le Sud. Comme il avait la bouche percée, on a présumé qu'il jetait autrefois de l'eau. En 1687, ce lion a été transporté à Venise par les Vénitiens et placé sur le port de l'arsenal de cette ville. »

Le personnel des ouvriers était un personnel d'élite, et la République comptait tellement sur sa fidélité qu'on lui réservait la garde du Grand Conseil et du Sénat. Ils étaient à la fois artisans et soldats, organisés militairement, embrigadés, surveillés par ceux-là mêmes qui les commandaient comme officiers ; et, en maintes occasions, ce corps, qui dépassait toujours le chiffre de dix mille hommes et qui en compta parfois jusqu'à seize mille, fut le plus sûr garant de la sécurité intérieure du gouvernement de Venise.

A côté du provéditeur, et au-dessous de lui, régnait *le grand amiral,* qui empruntait son nom à l'ordre d'idées plutôt qu'aux fonctions, car c'était un artisan, mais un artisan d'une habileté reconnue par tous, de la plus haute intelligence et de la plus grande autorité. Il avait la direction générale des ouvrages et le commandement sur tous les chantiers de construction, il jouissait de priviléges très-enviés, et portait dans les cérémonies un costume d'apparat qui l'assimilait presque aux nobles : il avait la robe de satin rouge, recouverte d'une veste qui descendait jusqu'aux genoux, et coiffait la toque de damas violet avec la torsade d'or à gros glands.

Dans les grandes fêtes publiques et dans les visites officielles de l'arsenal par le doge, le Sénat ou les souverains, le grand amiral occupait un poste d'honneur et conduisait toujours les princes dans les chantiers, qui étaient son domaine. Le jour de la *Sensa,* quand le doge, accompagné du collége et des ambassadeurs montés en grande pompe sur le *Bucentaure*,

allait épouser l'Adriatique, le grand amiral servait de pilote. Il s'engageait même à ramener la Seigneurie saine et sauve à la rive et pouvait exiger, si le temps était douteux, qu'on franchît seulement la passe des lagunes sans gagner les parages qui pouvaient offrir quelque danger.

L'arsenal comprenait trois divisions : la construction, les armes et l'artillerie. Dans la construction, les Vénitiens étaient supérieurs à tous les peuples connus, et on attribuait cette supériorité à deux causes : l'habileté des ouvriers et la qualité des bois employés. On avait imaginé de confier l'administration des forêts à la marine, et tous les usages auxquels on emploie le bois, construction des maisons et monuments, chauffage, etc., étaient subordonnés aux nécessités de la construction. On achetait les bois dans la province de Trévise, dans le Frioul, dans la Carniole, dans l'Istrie et la Dalmatie; mais, ces diverses provinces ne suffisant point, on eut recours à l'Albanie et à l'Allemagne. Les bois mesurés, estampillés, et débités en épais madriers, étaient immergés dans l'Adriatique, vers le Lido, et y séjournaient dix ans avant d'être employés.

Dans les magasins, les diverses pièces dont se compose une galère étaient préparées à l'avance, taillées et prêtes à être assemblées, et l'ordre était tel dans l'arsenal que, le jour où le roi Henri III vint le visiter (1574), pendant qu'il assistait au banquet dans la grande salle on assembla en deux heures une galère et on la lança à la mer. Il va sans dire qu'il y avait là un prodige de mise en scène et que la direction n'aurait pas confié la vie du doge à ce bâtiment improvisé; mais c'était pour ainsi dire symboliser par un exemple la puissance des moyens d'exécution dont on disposait. Dans les grandes circonstances politiques, l'activité dépassait tout ce qu'on peut imaginer, et, lors de la fameuse Ligue qui fut couronnée par la victoire de Lépante, on vit chaque matin, pendant cent jours, une nouvelle galère sortir de l'arsenal. Pour donner, par un détail authentique, l'idée des moyens employés, on réquisitionnait à perpétuité les chanvres dans toutes les provinces de terre ferme et on en fixait le cours légal, des magasins spéciaux étaient ouverts ; chacun venait y puiser en payant au gouvernement, qui prélevait d'abord la quantité suffisante pour ses besoins. Aussi les cordages des navires avaient-ils une supériorité marquée sur ceux des autres pays.

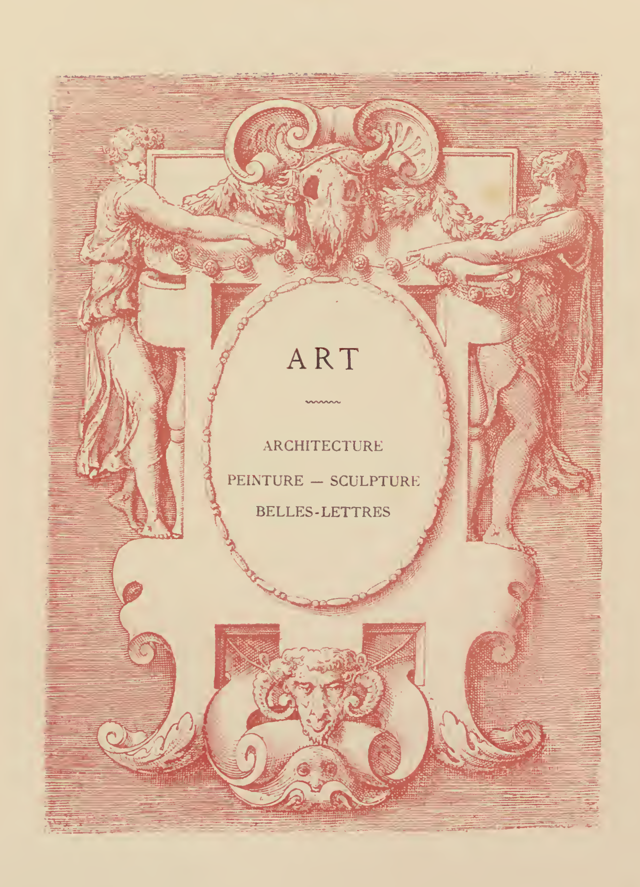
L'arsenal des armes comprenait l'armement des galères, la fabrication des armes, leur conservation et leur réparation, et, comme dans nos arsenaux modernes, chaque corps avait là son matériel de rechange.

L'artillerie comprenait les fonderies, les parcs et l'école des bombardiers, le tout sous la responsabilité du provéditeur à l'artillerie. Les fonderies au seizième siècle étaient sous la direction des fameux frères Alberghetti, qui avaient formé toute une école de fondeurs; de tels artistes imprimaient un cachet à tout ce qui sortait de leurs mains; c'est ainsi que toutes les pièces d'origine vénitienne qu'on retrouve aujourd'hui ou qui figurent dans les musées et collections d'artillerie de l'Europe sont presque toujours des chefs-d'œuvre, non pas seulement au point de vue de la fonte, mais aussi au point de vue de la forme. En dehors de ces services, il existait un intendant des machines militaires, qui était tenu de suivre le mouvement des inventions qui pouvaient servir aux choses de la guerre.

Les Vénitiens d'ailleurs avaient été les premiers à introduire en Italie l'usage du canon

vers 1376, dans la guerre que leur avait déclarée François Carrare, seigneur de Padoue. Dans une chronique intitulée *Rerum Italicarum Scriptores*, due à André Redusio de Quero, je lis les lignes suivantes : « C'est un gros instrument de fer, ayant une large ouverture et percé dans sa longueur. On y fait entrer une pierre ronde sur une poudre noire, composée de soufre, de salpêtre et de charbon ; on allume cette poudre par un trou, et la pierre est lancée avec une telle force qu'il n'y a pas de mur qui lui résiste. On croirait que c'est Dieu qui tonne. » On voit par cette citation que nous n'en sommes encore à cette époque qu'aux boulets de pierre, et ces pièces étaient *de position,* c'est-à-dire non portatives. En 1380, dans la défense de Chioggia contre les Génois, on fit le premier usage des *bombardes.* Ces pièces ne tiraient qu'une fois par jour, et Danielle Chinazzo, dans sa Chronique de la guerre de Chioggia, donne le nom des deux plus grosses : l'une s'appelait la *Trevisana*, l'autre la *Vittoria ;* la première lançait des pierres de 195 livres, la deuxième en lançait du poids de 140. Le 11 avril 1512, le jour où Gaston d'Orléans pour les Français, Fabrice Colonna pour les Romains, et Pierre Navarre pour les Espagnols, livrèrent contre les Vénitiens la bataille de Ravenne, qui coûta la vie à Gaston d'Orléans, les Espagnols, pour la première fois, firent du canon une arme de campagne en la plaçant sur des chariots et la conduisant au milieu des files d'attaque. C'est alors que les Vénitiens employèrent ce même système et substituèrent l'artillerie légère à la grosse artillerie pour les luttes en rase compagne. Le fameux condottiere, le Colleoni, dont la statue équestre s'élève sur la place San Giovanni e Paolo, fut celui qui, le premier, dans les campagnes vénitiennes, se servit de ces engins destructeurs pour le plus grand profit de la République.




ART
ARCHITECTURE
PEINTURE — SCULPTURE
BELLES-LETTRES



La Salute. — Église construite par le Longhèna. — Entrée du grand Canal.

L'ARCHITECTURE

SES TRANSFORMATIONS SUCCESSIVES

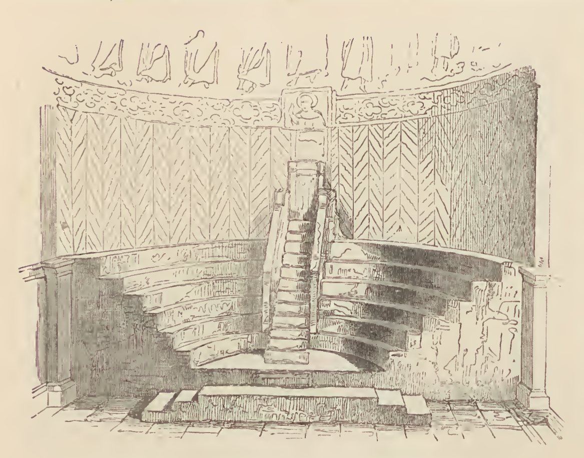


Scala Minelli (San Paternian).

En dehors des restes de la domination romaine, des autels, cippes, sépulcres, murailles, et ruines d'arcs de triomphe, d'un caractère absolument romain, le plus ancien monument d'architecture du territoire de Venise est la cathédrale de l'île de Torcello; elle appartient à la période que les Italiens appellent romano-chrétienne et sa fondation date de 641. Ce n'est point à dire que plus de douze siècles écoulés n'aient fait sentir le poids du temps à ces vénérables témoignages de la foi des premiers Vénitiens; l'église a été restaurée, mais les restaurations faites n'en ont pas altéré sensiblement la forme, et nous avons là un exemple du plus haut intérêt, un spécimen très-complet de l'époque qui précède à Venise l'influence byzantine.

Torcello est la ville qui s'est élevée sur les ruines de l'antique Altino, détruite par les

Barbares; c'est-à-dire que les habitants d'Altino, cherchant un refuge contre leurs passages constants et leurs violences, trouvèrent ces îles propices à la construction d'une ville, et, fugitifs, dénués, portèrent avec eux leurs mœurs, leurs habitudes, leur mode de construire et leur goût architectural. Ils étaient des Latins, ils construisirent à la romaine; c'est même l'avis de Selvatico (*sulla Architettura et la Scultura in Venezia*) qu'à l'aide des barques qui leur avaient servi à fuir, ils revinrent dans leur cité en ruines, ramassèrent leurs débris, leurs chapiteaux, les frises encore en état, les matériaux précieux, et les firent servir à la construction de l'église nouvelle.



Chaire épiscopale et gradins des prêtres (*Presbyterium*), à Torcello.



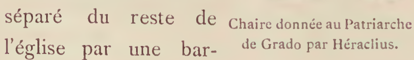


Bandeaux et frises dorés de la Cathédrale de Torcello.

Il n'existe pas à Torcello, en outre du baptistère dépendant de cette même église, une construction d'une époque aussi ancienne. C'est l'église type dont on connaît de si beaux spécimens à Rome, avec les trois nefs, le fond de l'autel en cul-de-four orné de mosaïques, les gradins en amphithéâtre semi-circulaire, la chaise épiscopale de Pierre, dominant la hauteur de ces gradins, et le tout séparé du reste de l'église par une barrière en pierre la plupart du temps sculptée à jour et toujours prise dans la masse.



Ornements du *Cancellum* de la Cathédrale de Torcello.



Chaire donnée au Patriarche de Grado par Héraclius.

Santa Fosca in Torcello est un spécimen d'une période importante en ce qu'il montre la transition qui va se faire à Venise, entre l'architecture romano-chrétienne et l'architecture byzantine. La construction pourrait appartenir au neuvième siècle, mais le seul document authentique qui prouve son antiquité est un acte de donation fait par les sœurs Maria et Buona, qui offrent une rente à la paroisse, et cet acte est de 1011. Je n'ai pas besoin de dire que là, comme partout ailleurs, les restes antiques ont été appropriés. Le caractère général, c'est l'arc romain avec une recherche déjà grande dans la décoration, l'influence de la profusion orientale, les frises surchargées comme dans l'art arabe, les dentelures, les gouttes, etc. Le plan n'est plus le même, c'est celui des Orientaux, qui se caractérise par la croix grecque et l'usage de la coupole; parfois les architectes locaux ne sont pas assez avancés pour que cette coupole soit complète dans sa coupe de pierre et que la forme extérieure accuse la forme intérieure, mais le principe d'imitation est posé dans le plan.


Santa Fosca dans l'Ile de Torcello.

San Donato de Murano appartient encore à l'époque byzantine influencée déjà par l'art arabe; l'abside à jour, à balustrade, avec ses colonnes accouplées supportant un arc légèrement surélevé, rappelle le principe d'arcature des mosquées; les frises et l'ornementation de cette église sont à trop petite échelle dans le dessin que nous donnons ici, mais leur caractère oriental se fait sentir néanmoins. Les chroniqueurs assignent à sa construction la date de la fin du dixième siècle.


Le Bénitier de la Cathédrale de Torcello.


Chaire épiscopale de Torcello.

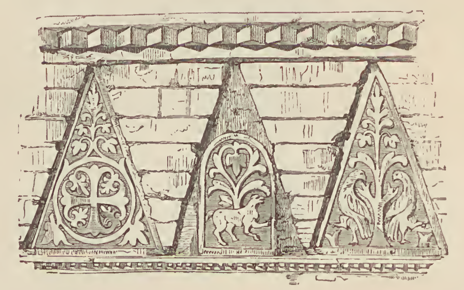
La Basilique de Saint-Marc est orientale, et tout parle de la splendeur de Byzance




Abside de la Cathédrale de Torcello.


Abside de Santa Fosca à Torcello.

dans ce prodigieux reliquaire, fastueux monument élevé à Dieu par un peuple de commerçants, de soldats, de législateurs, riches jusqu'à la profusion, qui ont eu l'insigne honneur de vivre libres pendant quatorze siècles, au milieu des périls de toute nature qui les ont assiégés.


Frise séparant les deux Ordres. — Abside de Murano.

C'est en 828, selon certaines chroniques, et en 831, suivant d'autres, que le corps de saint Marc est transporté, par surprise et au moyen d'un vol pieux, de Venise à Constantinople. Le doge Partecipazio décrète qu'il sera construit une église en l'honneur du saint et qu'on y transportera ses reliques. L'église s'élève




Parapets des Loges intérieures de Saint-Marc provenant d'Heraclée et d'Altino.

dès le neuvième siècle, mais en 976, dans une révolte contre le doge Candiamo, on brûle

le palais ducal et avec lui le monument de Saint-Marc. Pietro Orseolo le reconstruit plus somptueux; en 1043, Domenico Contarini l'augmente et lui donne sa forme à peu près définitive. C'est Dómenico Selvo qui l'orne, et, pour arriver à ce but, il appelle à lui tous ceux qui vont en Grèce et en Orient, les capitaines de la mer, les voyageurs et les commerçants; tous, pour parer Saint-Marc, dépouillent un grand nombre de monuments antiques. C'est l'année 1071 qui voit s'accomplir l'œuvre de l'ornementation, on a été jusqu'à dire que les architectes étaient venus de Constantinople; mais Cicognara, le grand écrivain de Venise, combat vivement cette assertion. Il s'échauffe même à ce sujet, et voici comment il résume ses arguments : « Dès le neuvième siècle, on fait en Italie des verres peints; au douzième, à Trévise, un certain Hubert exécute des mosaïques à Torcello, en 1008, on restaure l'église latine en lui conservant son caractère; avant d'élever Saint-Marc on a construit quatre-vingts églises à Venise : comment aurait-on eu besoin d'aller chercher des artistes à Constantinople pour construire la basilique?


Abside de San Donato à Murano.


Chapiteau de la Maison dite des « Apostoli ».


Chapiteau d'un Palais à Campo San Polo.

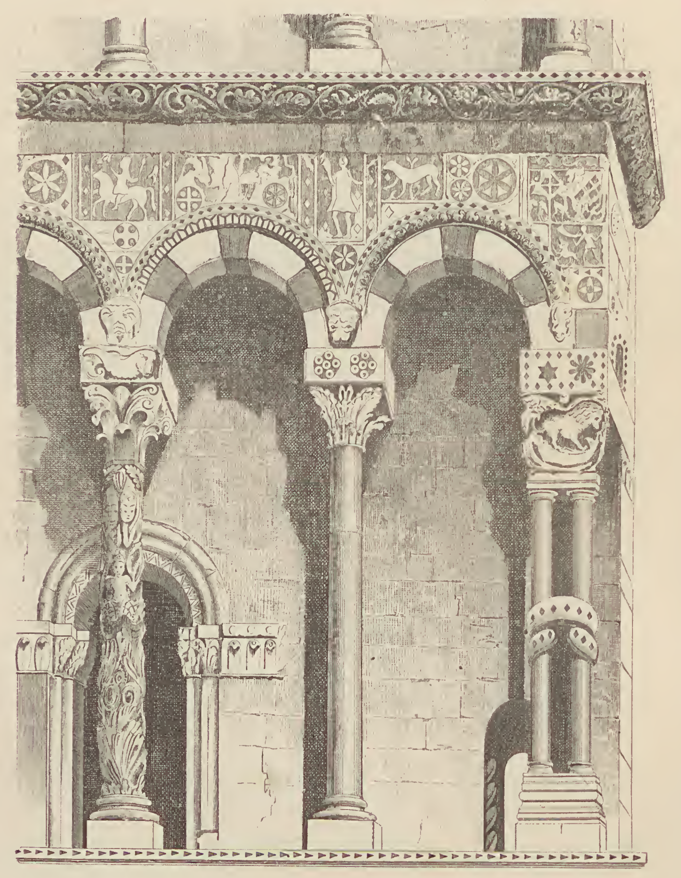

Chapiteau de l'époque byzantine, à Saint-Marc.


Sculpture de l'époque byzantine, encastrée dans un Palais.


Chapiteau à feuille d'acanthe, à Torcello.

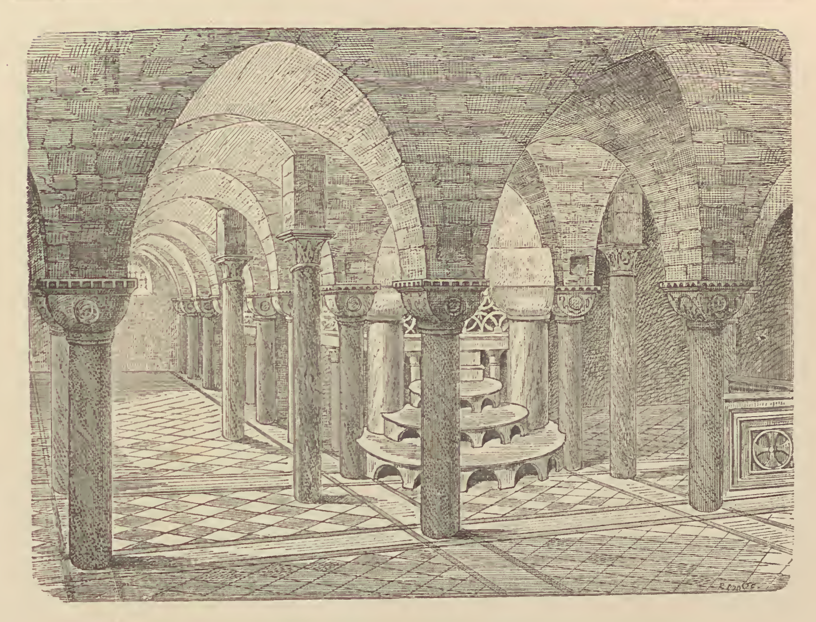
Selvatico, lui, s'en tient à des raisons tirées des entrailles mêmes du sujet; il cherche ses arguments dans le plan et le compare avec celui de Sainte-Sophie. Quoi qu'on en dise, l'in-

fluence est visible, le monument est italien; mais on n'échappe pas à son génie, à son histoire, à ses mœurs et à sa vie. Les Vénitiens avaient le génie du commerce et du voyage; ils s'arrêtaient à Constantinople, ils allaient y entrer en vainqueurs, comment n'auraient-ils pas subi l'influence et pourquoi s'en défendre? Les artistes de San Michele l'ont subie d'une façon

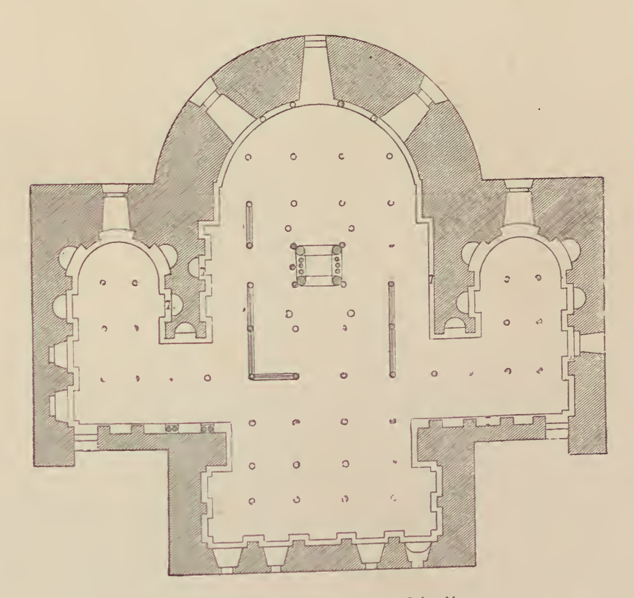


Décoration murale de San Michele, Lucca.

tout aussi profonde, l'art est un miroir et reflète l'histoire d'un peuple; au fond, les Vénitiens sont des Orientaux après tout, et il n'y a rien d'étonnant à ce que leur art ait pris quelque chose à l'Orient. Hâtons-nous de dire que, même dans la période où se fait le plus sentir cette influence, leurs artistes ont gardé un caractère spécial, et dans la pensée, et dans la main. Que la pensée et la forme soient exprimées à l'aide du ciseau, du pinceau, du compas ou du crayon, la pensée vénitienne, l'âme vénitienne, la main vénitienne se retrouvent dans cet art véritablement national et qui constitue une école dans toutes les branches.

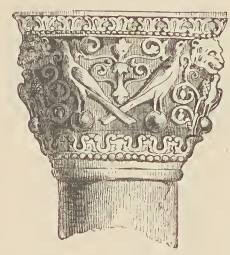


Crypte de la Basilique de Saint-Marc.



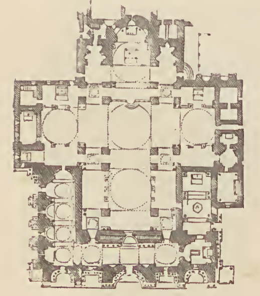
Plan de la Crypte de la Basilique de Saint-Marc.

Saint-Marc, monument de la période byzantine, possède au-dessous de son grand autel

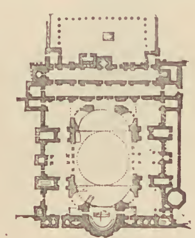




Trois Chapiteaux de l'Atrium de Saint-Marc.

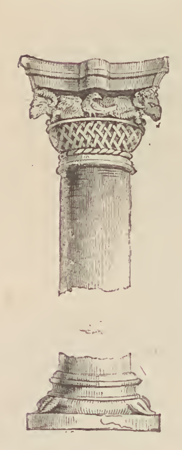
une crypte extrêmement curieuse, assez peu connue, et que nous avons vue, quant à nous, inondée pendant des années; elle était fermée au public depuis trois siècles, et nombre de Vénitiens ne soupçonnaient point son existence. Dans un séjour plus long que ceux que nous faisons d'ordinaire, nous avons eu l'occasion de suivre les travaux qui en ont permis l'accès; c'est une grande conquête que l'on a faite là, car, de toutes celles que nous connaissons, si cette crypte n'est pas la plus ancienne, elle est certainement la plus particulière comme forme. On sait que les temples et autels érigés au-dessus des



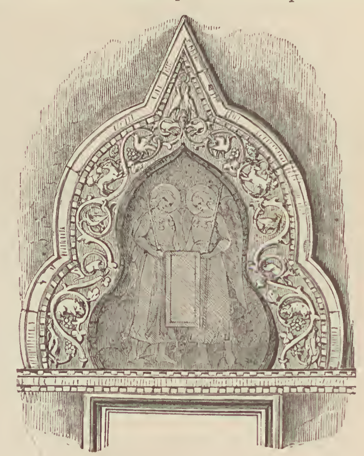
Plan de Saint-Marc.



Plan de Sainte-Sophie de Constantinople.



Chapiteau et base. Atrium de Saint-Marc.



Archivolte arabe de Saint-Marc.



L'un des Piliers de S. Saba d'Acre, à la Porte de Saint-Marc.

tombes de ceux qui étaient morts pour la foi s'appelaient cryptes ou confessionnaux.



FAÇADE PRINCIPALE DE LA BASILIQUE DE SAINT-MARC

Dans les premiers temps de l'Église, les inhumations se faisaient secrètement, dans les parties souterraines des anciennes basiliques. Quand les persécutions cessèrent, on éleva des autels sur les tombeaux qui renfermaient les restes précieux des saints tutélaires de ces mêmes basiliques; et, comme ils étaient toujours dans des parties souterraines et cachées, ils furent appelés cryptes (caché) ou sous-confessionnal.

Loge d'un Palais aux Saints-Apôtres (ixe Siècle).



Porte en fer à Cheval. Palais des Polo à Saint-Chrysostome.

Le doge Partecipazio, qui fit commencer, vers l'an 829, la basilique de Saint-Marc, imita l'usage des temps primitifs; il ordonna qu'on construisît un souterrain monumental, prescrivant à son fils Jean, successeur au duché, de déposer dans l'autel principal le corps de saint Marc, qui devenait désormais le protecteur de Venise. Les restes de saint Marc avaient été rapportés de Constantinople par Bono, tribun de Malamocco, et par Rustico da Torcello. La crypte fut érigée en forme de croix, et elle occupe tout l'espace au-dessous du presbytère de l'église et des deux chapelles latérales de Saint-Clément et de Saint-Pierre. Elle est simple de construction, mesure vingt-cinq mètres de longueur, vingt-huit de largeur et une superficie totale de deux cent quatre-vingts mètres. La plus grande hauteur de la voûte correspond aux dalles de l'autel du milieu, dans la basilique. Les parois ont une forme irrégulière et coupée par des niches.



Ancienne Maison du ixe Siècle, à San Mose (aujourd'hui détruite).

Le plafond est voûté et devait être peint à fresque; il en conserve quelques traces. Il est

soutenu par soixante colonnes, hautes de six pieds, en marbre grec, sans base et avec des chapiteaux du style byzantin. L'autel du milieu était placé au-dessous de l'autel principal de la basilique, quatre colonnes destinées spécialement à supporter les fameuses colonnes sculptées qui forment le baldaquin du grand autel supérieur se répètent dans cette partie souterraine. L'autel lui-même, masse énorme, avait pour fondation dans la crypte un bloc carré buté par quatre grosses colonnes reliées l'une à l'autre par de plus petites. C'est ce massif qui renferme les restes de saint Marc. La sacristie occupait le côté gauche, à droite s'élevait un autre autel; la lumière arrivait par cinq fenêtres prenant jour sur les cours intérieures du palais ducal.

Comme Saint-Marc est bâti sur un des points les plus bas de Venise, la crypte, depuis le seizième siècle, a toujours été humide et exposée aux infiltrations des eaux. Le livre de comptes de la sacristie constate qu'en l'année 1563, on fut obligé de refaire tout le seuil du souterrain, ce qui entraîna de grandes dépenses. Ces travaux ne furent pas suffisants, et bientôt, l'humidité gagnant chaque jour, les religieux furent forcés d'abandonner le souterrain. En 1580, ils obtinrent la permission de se réunir dans la chapelle de la basilique, dite de Saint-Jean-l'Évangéliste, et, quelques années après, quand ils voulurent reprendre l'image de la Vierge protectrice de leur sanctuaire abandonnée dans la crypte, ils sollicitèrent la permission du doge Marino Grimani. Le 3 juillet 1604, on descendit en grande cérémonie dans les souterrains solitaires et obscurs. Le cortége était formé par les députés du Sénat et toute la confrérie; on trouva le seuil complétement submergé. Il fallut poser des briques à plat les unes sur les autres afin de pouvoir opérer l'enlèvement; l'image de la Vierge avec l'Enfant, placée sur l'autel en marbre, les statues de saint Pierre, celles de saint Marc, de sainte Catherine et de sainte Ursule, furent déposées dans le reliquaire de l'église où on les voit encore; et le souterrain fut refermé sans qu'on abandonnât cependant le projet de rétablir un jour ce sanctuaire si digne d'intérêt.

On ne désespérait pas d'arriver à cette restauration; le doge Marco Foscarini et Flaminio Cornaro, le célèbre dessinateur des églises vénitiennes, descendirent à différentes époques dans la crypte, toujours avec l'idée de la faire dessécher : mais on n'aboutit pas cette première fois à un résultat. Après la mort de Foscarini, le projet fut abandonné, tout fut muré, et il semblait qu'on y eût renoncé jusqu'au commencement de notre siècle, quand le siége de la cathédrale fut transporté de l'église de San Pietro di Castello à celle de Saint-Marc. Vers cette époque, le principal autel de la Basilique se trouvant trop restreint dans ses proportions, on le démolit pour en reconstruire un plus digne du maître-autel d'une cathédrale, et on découvrit sous l'antique autel, dans la masse de pierres qu'on croyait pleine, et à son centre, un cercueil que, d'après certains indices qui se sont vérifiés plus tard, on regarda dès le premier jour comme celui qui devait renfermer le corps de saint Marc.

Quelques années après, en 1811, une commission, qui se composait du comte Vendramini Calergi, du comte Filiasi et d'Antonio Diedo, examina la crypte, et on en publia le dessin dans l'œuvre qu'éditait alors le comte Cicognara. On trouva sous la masse de pierres une bière en bois recouverte de laine et de soie, on y fit quelques ouvertures; et, d'après la date, il n'y eut point à douter qu'on n'eût enfin trouvé les restes du corps de saint Marc. Le cercueil fut extrait au mois de mai de la même année; en 1835, on le déposa avec pompe

dans le nouveau maître-autel de la basilique. En 1830, après quelques réparations faites au dallage du presbytère, la couche épaisse de limon qui recouvrait le seuil de la crypte fut enlevée, on donna un libre cours d'air en pratiquant des ouvertures latérales; mais il fallut abandonner encore une fois l'espérance de jamais se rendre maître des lentes infiltrations, et d'avoir un libre accès dans le souterrain sacré.

C'était à notre époque qu'était réservée la tâche de restituer au public cette partie si intéressante de la basilique. Le commandeur Torelli, préfet de Venise, ayant été frappé des merveilleux résultats du ciment de Bergame, voulut tenter de l'appliquer à la restauration de la crypte de Saint-Marc; il s'adressa à l'ingénieur Meduna, lui adjoignit Milesi, qui venait de terminer le pont sur l'Adda, à Rivalta, et les chargea de cette œuvre difficile. M. Milesi vint à Venise, il entreprit le travail confié à la société de Bergame et le fit exécuter sous la propre direction de son fils. Les travaux, commencés en février, furent terminés en avril. Le seuil a été complétement renouvelé et recouvert d'un mastic, composé de sable de la Brenta, de grès de Sile et de ciment de Bergame. Toutes les anciennes fenêtres ont été restaurées, d'autres ont été ouvertes afin d'éclairer cette partie souterraine de l'église. Le parement extérieur, du côté du canal, est soigneusement entouré d'une épaisse couche de ciment, pareille à celle de l'intérieur; enfin on a remis dans leur état primitif l'escalier communiquant de la crypte à l'église et l'autel au milieu du souterrain.

Nous avons donné ici le plan de l'édifice (page 63); on y reconnaîtra au centre le massif où était caché le corps du saint, massif qui correspond, dans l'élévation, à une espèce de *colombarium*. La crypte était fermée depuis trois siècles, et le doge Marco Foscarini avait tenté vainement cette belle restauration que l'administration de Venise a si ingénieusement exécutée.

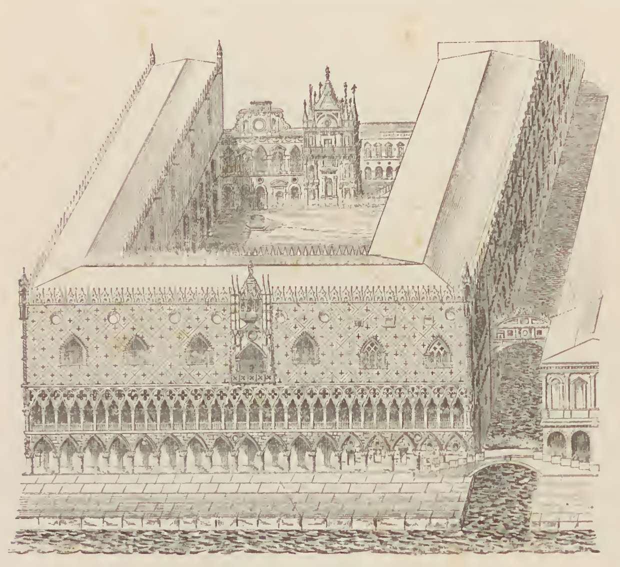
Il est certain que Saint-Marc s'est enrichi des dépouilles de l'antiquité; on dit généralement que les marbres, les chapiteaux et les bas-reliefs viennent d'Orient; les chroniqueurs les plus autorisés inclinent à croire que, lorsque les Barbares détruisirent Aquilée (si puissante qu'on l'appelait la *seconde Rome*) et Altino, une des villes les plus importantes de l'Italie, tout ce qui resta intact parmi ces ruines fut transporté à Torcello et à Venise. Nous avons passé de longues heures à Trieste dans un jardin solitaire, plein des débris et des vestiges d'Aquilée, où le gouvernement autrichien a voulu qu'on transportât tout ce qui était épars entre Trieste et les rives du Lisonzo : c'est le *Lapidario Aquilense*. Combien Saint-Marc, enrichi des ruines de cette ville, serait à plus juste titre le lapidaire de la fameuse citée détruite par les Barbares !

Dans le détail de l'ornementation de Saint-Marc, certains détails sont absolument grecs; les deux paons bizarrement contournés qui boivent dans une coupe (page 61) sont un travail oriental; à Damas, à Sainte-Sophie de Constantinople, à San Theotocos de la même ville, à San Vital de Ravenne, qui est absolument byzantine et bâtie par Justinien en 547, on retrouve ces mêmes symboles. C'était un parti pris, un système d'ornementation comme la grecque et cette frise si connue qui imite la vague. Les Grecs l'avaient prise à l'Asie; les Vénitiens la leur empruntèrent à leur tour, et non-seulement ils l'appliquèrent à l'architecture religieuse, mais encore aux maisons privées, car l'exemple que nous avons fait dessiner vient d'un palais du Grand Canal.

Deux spécimens très-célèbres de l'art oriental, qui ne font pas partie intégrante de la basilique, mais qui décorent l'extérieur, se voient à droite de sa façade principale, à la porte dite *Della Carta*, parce que c'était dans ce vestibule, qui s'ouvre avant l'entrée de l'escalier des Géants, qu'écrivaient les secrétaires. Dans notre dessin de la porte *Della Carta* (page 69), ils occupent la partie gauche. Ces énormes piliers, reproduits en détail dans un précédent dessin, décorés de la croix grecque et ornés de ceps chargés de fruits qui sortent d'un vase, auraient fait partie de l'église de Saint-Saba, à Acre. Lorenzo Tiepolo, après sa victoire sur les Génois, les aurait rapportés avec d'autres trophées. La chronique Sivos raconte qu'une rixe s'éleva à Acre entre les Vénitiens et les Génois, qui, tous deux, y avaient des établissements et auxquels on avait abandonné l'usage d'un temple pour leur culte. Les Génois prétendirent l'occuper seuls; ils s'y enfermèrent comme dans une forteresse et s'y virent assiéger par leurs rivaux, qui s'en emparèrent. Pour éviter désormais qu'on le leur reprît, ils le détruisirent, et, afin de conserver le souvenir de ce triomphe, on envoya les deux pilastres à Venise; il existe même un décret du sénat qui décide le lieu où ils devront s'élever.

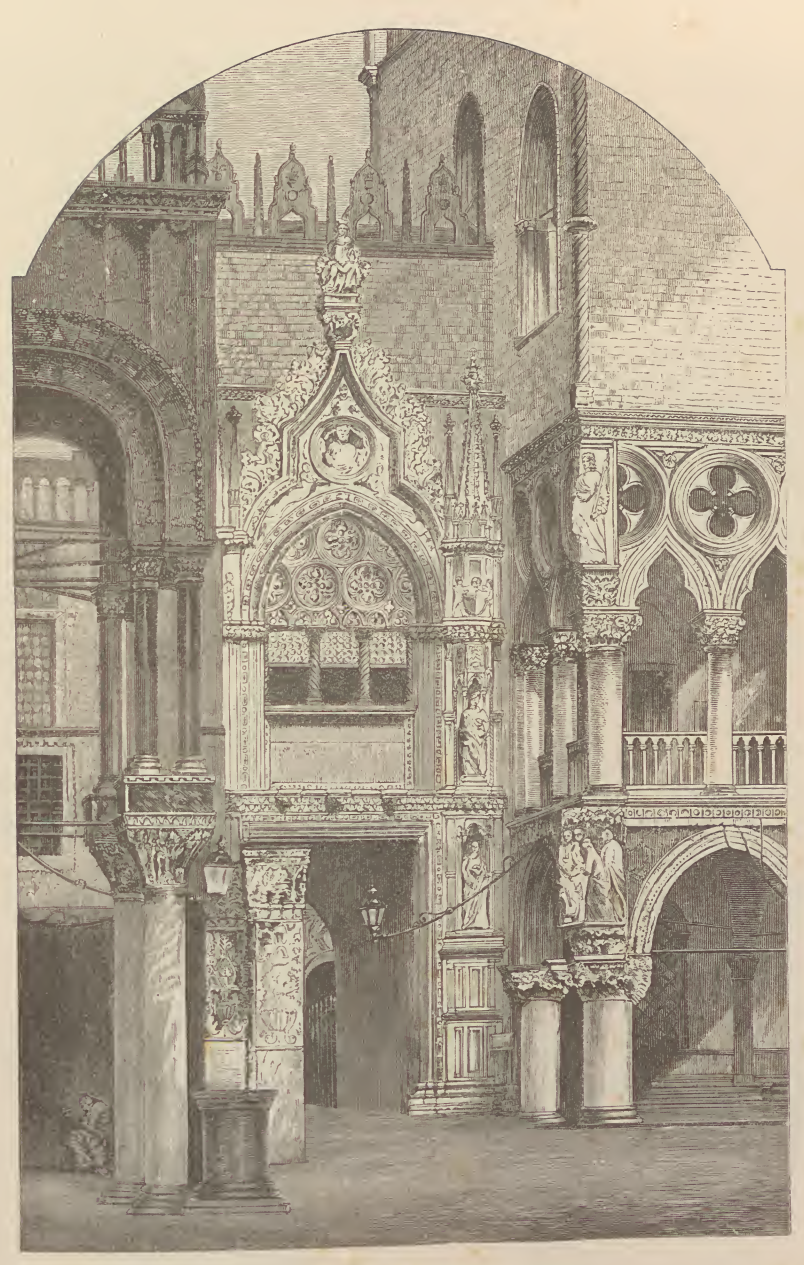


Façade du Palais Ducal sur la Piazzetta.



Vue d'ensemble du Palais Ducal à vol d'oiseau.

Rien n'est indifférent en architecture, et l'histoire à Venise se corrobore par les pierres. Nous savons que Saint-Saba d'Acre a été élevé au sixième siècle; nous avons



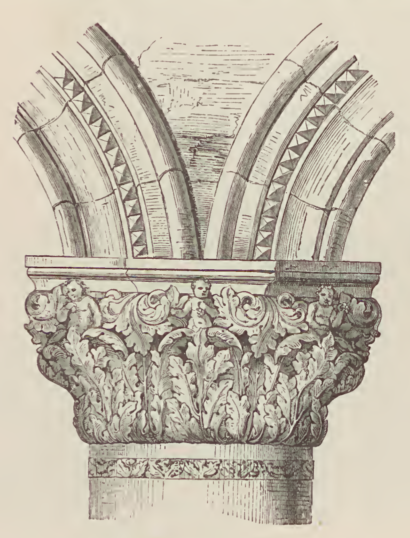
La Porte Della Carta, entrée du Palais Ducal, sur la Piazzetta.



Pilier d'angle du Palais Ducal.

donc devant les yeux un admirable et très-riche spécimen du ciseau byzantin de cette époque : nous pouvons ainsi comparer Torcello et Acre, c'est-à-dire l'art romano-chrétien et l'art oriental de la même époque.

En prenant ces deux exemples, Torcello et Saint-Marc de Venise, nous avons le type de l'architecture qui, du septième au dixième siècle, était en honneur à Venise; elle se compose d'éléments romains et d'éléments byzantins. Bientôt un nouvel élément va s'introduire, et il suffira pour donner à l'art son caractère national. Nous voulons parler de l'architecture *lombarde,* qui, née d'abord dans la Lombardie, se répandit bientôt dans toute l'Italie, et à laquelle on donne ici à Venise, afin de la caractériser plus sûrement, le nom d'*italo-byzantine.* On en cite, comme un des plus beaux

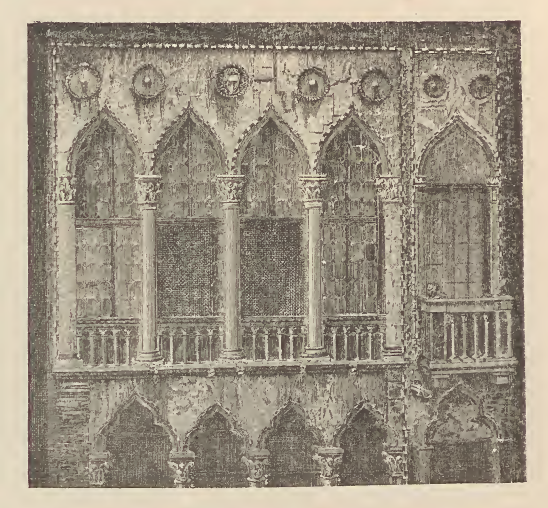


Chapiteau du Palais Ducal, Portique de la Piazzetta.



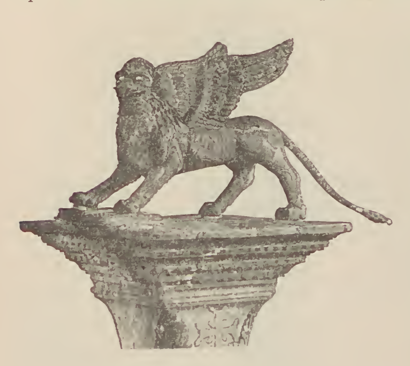
Chapiteau d'angle du Palais Ducal, Porte Della Carta.

exemples, le *Fondak des Turcs,* dont nous avons reproduit la façade au chapitre spécial aux fondaks (page 41), et au palais dit *dei Santi Apostoli* (page 65), bien connu des amateurs, et qui se trouve dans le quartier du Rialto, près du Traghetto du même nom.

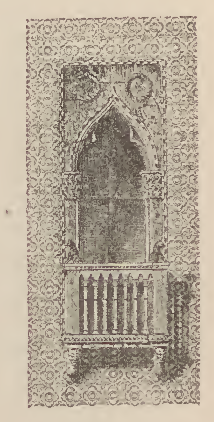


Pergolo du Palais Priuli, près San Lorenzo. — Période gothique.

Les deux fameuses colonnes de la place Saint-Marc sont de cette époque, mais ces deux blocs de granit oriental d'une masse énorme qui se dressent sur la rive même n'appartiennent pas à l'art vénitien. On avait apporté trois fûts de Constantinople ; l'un d'eux tomba dans l'eau au moment de le soulever. Les deux qui restaient furent longtemps abandonnés sur le sol, faute de moyens suffisants pour les dresser. Un jour, un Lombard, nommé Nicolo Barettieri, proposa de se charger du travail et il réussit dans sa difficile entreprise; on le récompensa très-largement, et il eut en outre le privilége avantageux de tenir une banque de jeux au pied même de ces édifices, que surmontent, l'un, le lion de saint Marc, l'autre, la statue de saint Théodore, qui, avant saint Marc, était regardé comme le protecteur de la ville. Le lion, si nerveux de silhouette, d'une forme si caractérisée et d'un aspect archaïque si monumental, a été fait spécialement pour l'emplacement qu'il occupe; il a été transporté à Paris en 1797, et placé au Louvre. Les chroniques vénitiennes prétendent qu'il revint dans sa patrie privé de ses deux yeux, qui étaient des pierres précieuses; quoi qu'il en soit, il est réel qu'il est aveugle, et les Vénitiens, qui ont cruellement ressenti la chute de leur patrie, disent que c'est peut-être pour qu'il lui fût épargné de voir combien Venise était déchue de sa grandeur. Il est évident que la basilique de Saint-Marc, monument multiforme augmenté successivement à partir du onzième siècle, offre dans bien des parties des spécimens de la période architecturale lombarde.

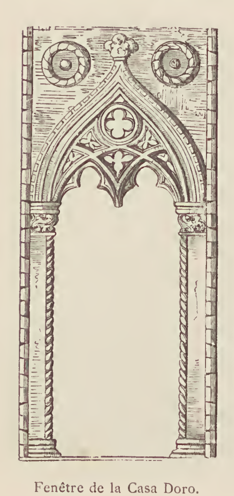


Le Lion de Saint-Marc de la Piazzetta.

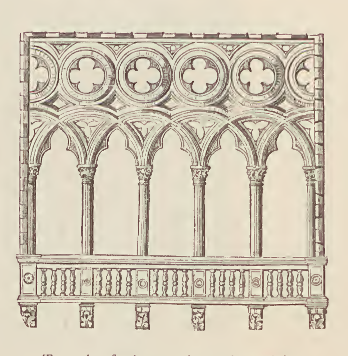


Balcon gothique.

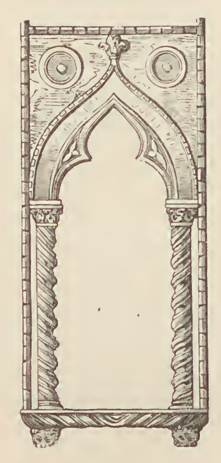
A cette même période succède, à Venise, la période *gothique,* que quelques-uns veulent qu'on appelle la période *arabe archi-aiguë;* quand la tradition veut qu'elle soit venue du Nord, et que les nefs élégantes, les fins arceaux et les voûtes augustes soient l'image des forêts imposantes de ces con-



Fenêtre de la Casa Doro.

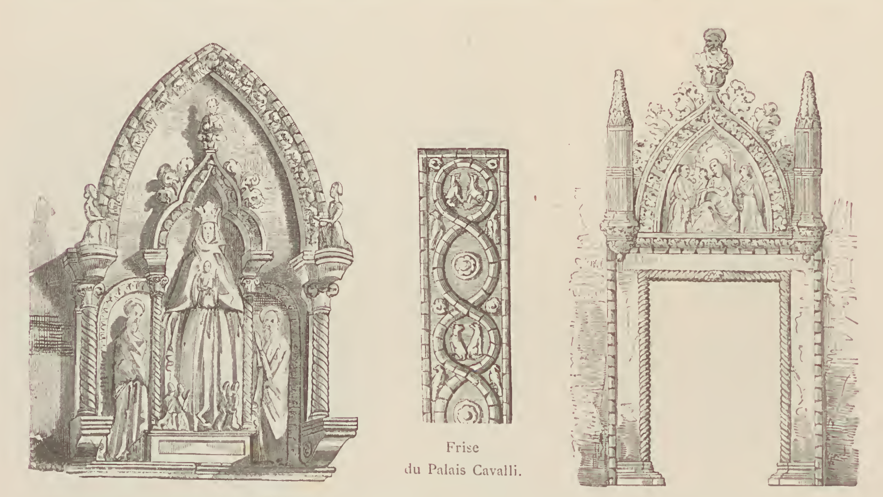


Type des fenêtres et loges des palais.
Loge du Palais Cavalli.



Fenêtre du Palais Cavalli.

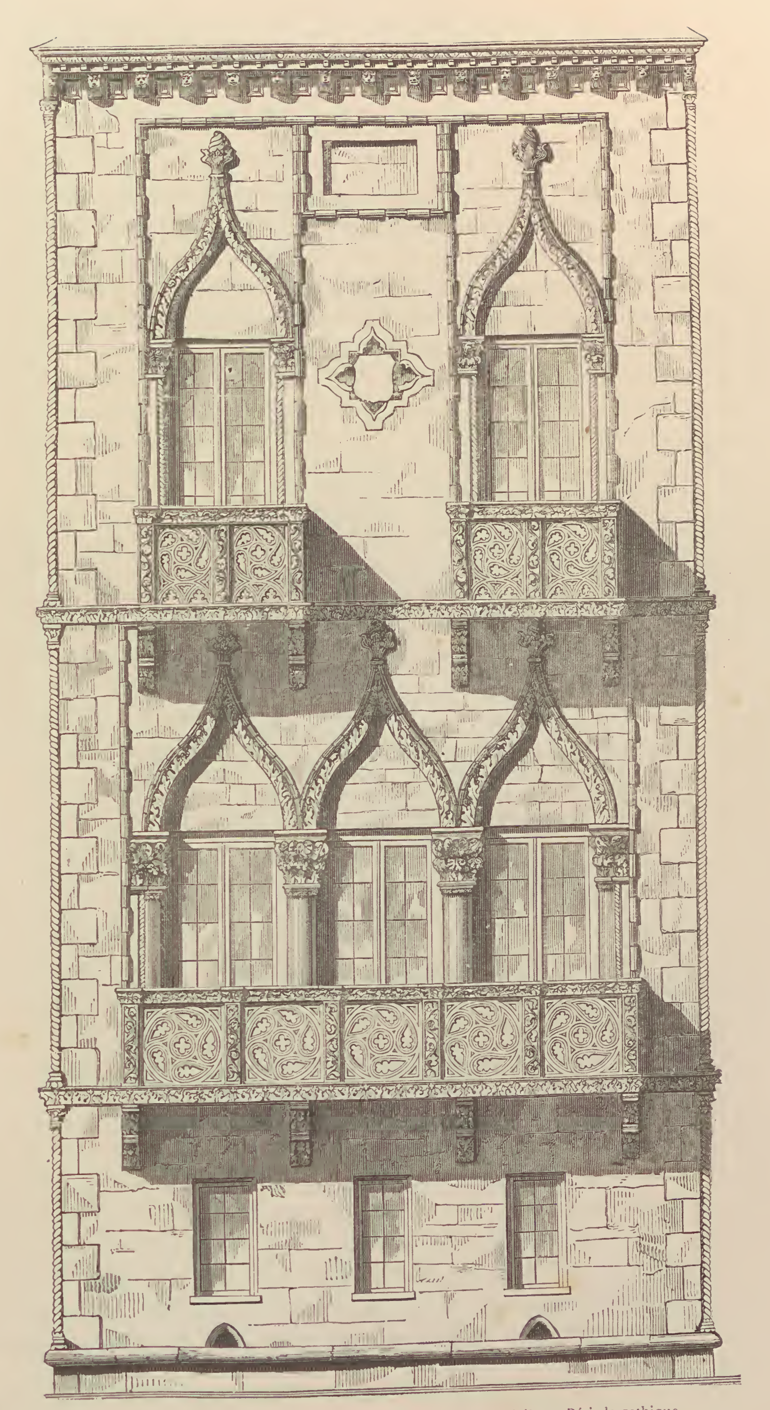
trées, de savants écrivains croient au contraire que ce style a pris naissance en Arabie et en Égypte : mais nous ne pouvons qu'accepter la dénomination consacrée, et nous dirons quels



Frise
du Palais Cavalli.

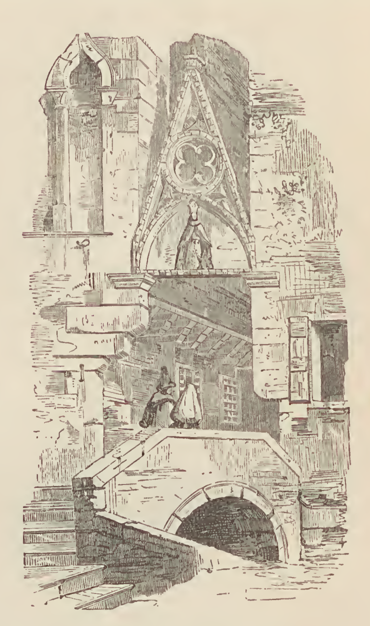
Porte de la Scuola de Misericordia. — PÉRIODE GOTHIQUE. — Porte gothique aux Frari.

sont, à Venise, en dehors de l'architecture civile dont nous donnons de beaux spécimens avec les plus beaux palais, classés par époque, les monuments les plus importants qui se rattachent



Palais Contarini-Fasan, sur le Grand Canal. — Architecture civile. — Période gothique.

à cette époque. La *Casa al Campo dei Mori*, la *Casa Falier*, l'église *Santa Maria Gloriosa dei Frari* dont nous donnerons la vue intérieure et qui est comme le Panthéon de Venise, sont tout à fait de cette période. On verra qu'à l'intérieur c'est la disposition de nos cathédrales, avec les grandes ogives qui portent sur des piliers et séparent les bas côtés de la nef centrale. Mais toutes les parties de l'édifice ne sont pas de la même époque, car nous aurons à chercher dans les Frari certains exemples qui appartiennent à la Renaissance. Les *Servi*, le *Volto-Santo* et *San Giovanni e Paolo*, un des plus prodigieux monuments de l'époque, sont du même siècle. On suppose que ce monument fut commencé en 1234, mais il est vrai de dire qu'il n'était pas encore fini en 1430, ce qui explique la différence de style qu'on constate dans quelques-unes de ses parties. C'est dans une des chapelles de cette église de San Giovanni e Paolo que fut détruit, il y a quelques années, un paysage merveilleux du Titien : *le Martyre de saint Pierre*. Il décorait l'autel, et les flambeaux qui servaient au culte, imprudemment placés près des draperies, mirent le feu à cette partie de l'édifice; on a aussi perdu une série de bas-reliefs du plus haut prix. On se rendra compte de l'importance de la composition du Titien par la gravure que nous donnerons au chapitre de la Peinture.



Décoration gothique au Pont del Paradiso.

Il faut, parmi les exemples les plus splendides de cette période gothique, citer aussi la façade du palais ducal qui regarde le môle, elle est de 1424. L'architecte vénitien fameux dont le nom est resté attaché à quelques-uns des monuments de ce temps, s'appelle Filippo Calendario, il était à la fois ingénieur, sculpteur et directeur des constructions publiques de la ville. Il ne faudrait pas, paraît-il, lui attribuer les deux façades du palais, celle sur la lagune et celle sur la Piazzetta, car les critiques d'art les plus autorisés de l'Italie ont prouvé qu'il était mort avant qu'on élevât l'édifice.

Nous nous arrêterons un peu sur la personnalité de Filippo Calendario, quoique son identité artistique soit très-controversée; il y a une école historique à Venise qui prétend qu'il n'était même pas architecte, mais un directeur de travaux, exécuteur des œuvres d'autrui : il aurait cependant réalisé, dans la mesure de ses forces et dans celle de la durée de sa vie, des embellissements que nous voyons subsister encore aujourd'hui et que nous savons rattachés, par l'étude des documents, à la période bien définie qui nous occupe, celle du quatorzième siècle.

Calendario était un homme de mer, probablement constructeur de navires; sa résidence habituelle était la forteresse de Marano. Il grandit peu à peu par son propre génie; il étudiait

solitairement ; abandonnant le compas pour l'ébauchoir et le crayon de l'architecte, peu à peu il produisit quelques œuvres hors ligne ; enfin sa réputation fut telle qu'elle arriva jusqu'au sénat, et, chaque fois qu'il s'agit ou d'élever ou de restaurer un édifice public, on en fit l'architecte consultant de l'État. Bientôt, appelé régulièrement au conseil, il fit un plan d'ensemble pour la place Saint-Marc, poussa le sénat au goût de la décoration, et, comme on regorgeait d'or, ses projets grandioses ayant été acceptés, on le nomma *Capo Maestro del Palazzo publico*, chef maître du palais public. Voilà son vrai titre, mais nous serons prudent en n'affirmant pas absolument que la conception soit la sienne.

Le doge Marino Faliero l'aimait assez pour l'avoir chaudement recommandé à la seigneu-




Porte latérale de Santa Maria Gloriosa dei Frari.


Abside de l'Église dei Frari.

rie, mais il paraît que ce Calendario n'était pas un homme détaché des choses de la politique et n'épuisait pas toute sa passion et son feu dans le culte et l'exercice de son art. Nature ardente, il était homme à descendre dans la rue la dague au poing pour défendre ses opinions ou soutenir celle de ses patrons et de ses amis, et le jour où le doge Faliero, las de supporter l'audace de Michel Steno, ourdit sa conjuration contre la noblesse et le Conseil des Dix, on vit le Calendario abandonner son art pour épouser la cause du doge.

Nous avons dit l'histoire de cette conspiration. Marino Faliero, convaincu, en avril 1354, d'avoir conspiré contre l'État, eut la tête tranchée sur les premières marches de l'escalier des Géants. C'est le sujet de deux tableaux très-célèbres dans l'École française ; l'un, dont nous avons donné la gravure, est dû au pinceau de M. Robert-Fleury, qu'on appellera sans doute dans la postérité le peintre du *Colloque de Poissy* et le peintre du *Charles-Quint à*

Saint-Juste, deux chefs-d'œuvre. La toile que nous avons reproduite est aujourd'hui la possession de sir Richard Wallace; elle faisait partie des collections du marquis d'Hertford. L'autre composition appartient aussi à sir Richard Wallace; elle a passé de longues années dans la galerie Pereire; elle est d'Eugène Delacroix. Après le *Massacre de Scio,* c'est, selon nous, la plus belle œuvre de ce grand artiste. Mais revenons au Calendario, quoique ce soit justement l'attrait de Venise de voir combien l'architecture, l'art et l'histoire sont liés l'un à l'autre. Dans la nuit du 15 avril 1534, Filippo, qui faisait partie de la conjuration, dormait paisiblement dans sa maison de San Severo, quand Angelo Micheli frappa violemment à sa porte accompagné de nombreux hommes d'armes. Calendario comprit que la tentative avait avorté et que c'en était fait de lui, il se laissa conduire sans résistance au palais ducal où siégeait le terrible tribunal, et, à la première question qu'on lui posa, il avoua qu'il avait conspiré contre le conseil des Dix. Il fut pendu entre les deux colonnes rouges de la belle loge du palais ducal qui regarde la Piazzetta. Son beau-père, Israël Bertuccio, eut le même sort, et son fils Nicolo, qui n'avait cependant pas pris part à la conjuration, mourut dans les prisons. Ainsi s'éteignit, disent les chroniqueurs, une famille qui avait eu pour chef un homme si plein de mérite.

Quelle est la part que le Calendario avait prise au palais ducal, puisqu'on conteste qu'il soit l'auteur des façades qu'on voit encore aujourd'hui? L'ancien palais dont nous ne trouvons plus de trace avait été élevé par Pietro Orseolo dans le courant du douzième siècle; l'incendie l'avait ruiné, sa mauvaise construction en avait fait aussi une ruine précoce; ce n'était pas une restauration mais une reconstruction qu'il fallait opérer. En 1301, on y pensa, on érigea la salle du scrutin, mais Calendario était trop jeune pour avoir pris part à ce travail. Plus tard on construisit la splendide salle du Grand Conseil; mais Cadorin, qui fait foi en cette matière, prouve qu'à la date de cette addition, de 1342 à 1349, le directeur des constructions publiques était un certain Pietro Baseggio, qui était Vénitien et qui mourut en 1354. En mourant, Baseggio laissa le soin de surveiller l'exécution à Filippo Calendario, devenu son successeur, qui était déjà évidemment attaché à l'œuvre, en possession de sa renommée, et avait dû être de la plus haute utilité pour Baseggio. Filippo, en ce qui concerne le palais ducal, aura donc été ce que nous appelons aujourd'hui en architecture l'inspecteur de Baseggio; sa collaboration se borne là, le fait est précis. En 1424, le sénat ordonne que les deux vieilles façades seraient détruites pour être reconstruites de nouveau, et, en 1434, Filippo est mort, et pendu, hélas! Son nom pourtant est resté célèbre entre tous parmi les *Capi maestri* du quatorzième siècle; il aura été l'âme de tous les embellissements, le directeur, celui qui distribue la besogne, fait des plans d'ensemble et donne aux sculpteurs, aux architectes eux-mêmes, la part qui leur revient dans la construction d'un grand ensemble dont chaque pièce est un monument complet qui suffit à illustrer celui qui l'exécute.

On a le nom d'un autre architecte célèbre de ce temps-là; c'est Andrea Pisani, qui a conduit, dans le commencement du quatorzième siècle, sous le doge Gradenigo, les travaux d'agrandissement de l'Arsenal; il a laissé sa signature dans une belle porte gothique qui se rattache au système de tours destinées, à certains points de la muraille, à recevoir les gardiens chargés de la surveillance nocturne.



LA CADORO SUR LE GRAND CANAL

C'est une tâche ardue que de retrouver dans l'Arsenal moderne les traces des constructions primitives. Au moment même où j'écris ce chapitre, je viens de visiter soigneusement le monument avec l'honorable sénateur contre-amiral Acton qui y commande et m'en a fait les honneurs avec une bonne grâce dont je veux le remercier ici. La muraille d'enceinte porte certainement la date de sa construction, et, en cela, le caractère architectural est d'accord avec les chroniques citées par le docte Cicognara. Sous le doge Ordelafo Faliero, en 1001, on avait élevé une clôture; en 1304, on refit le travail en lui donnant un caractère monumental. Les murs crénelés étaient flanqués de quatorze petites tours, de deux portes communiquant avec la lagune. Des portes de mer, l'une, la plus ancienne, s'élevait à l'endroit même où sont aujourd'hui les deux fameuses tours peintes en rouge au *Ponte del Paradiso;* l'autre fut construite plus tard pour faciliter l'entrée et la sortie des vaisseaux de guerre. Elle est fermée par une construction monumentale, tour carrée, à beaux profils, dont la partie supérieure a reçu la machine à mâter et le cric destiné à soulever les grosses pièces des navires. Nous avons publié notre croquis fait sur nature au chapitre de l'Arsenal. La muraille et les tours appartiennent donc à l'ancienne construction, malgré les marques évidentes de restauration; mais le reste est du quinzième siècle, et la belle porte où les deux lions font la garde est de 1440 comme disposition; sa décoration est postérieure; la grille et les statues n'existaient même pas au temps où Giacomo Franco a publié sa Vue de l'entrée de l'Arsenal (1579). C'est en 1579 seulement qu'Antonio da Ponte donna à cette porte, dite *della Tana,* le caractère qu'elle a encore aujourd'hui, et qui se compléta par l'addition des lions rapportés d'Athènes.

La *Casa Doro,* ce palais si célèbre qui s'élève sur le Grand Canal, est encore de cette période, et quelques-uns ont voulu qu'il fût l'œuvre du Calendario. Ce palais appartenait à M[me] Taglioni, la *Terpsichore moderne,* comme disent les vieux guides; elle le fit restaurer avec soin; cependant, comme au rez-de-chaussée, pour les besoins de la vie moderne, l'architecte s'était permis je ne sais quel léger changement, les hommes de goût de Venise, — et Venise compte nombre d'hommes imbus de bonnes traditions, — écrivirent des articles dans les feuilles du temps. On se demande pourquoi ce nom de Casa Doro, que quelques-uns écrivent D'oro, comme si la désignation avait pour origine les anciennes dorures de la façade, aujourd'hui dévorées par le temps? Il a existé une famille Doro qui est éteinte depuis des siècles, et il est plus probable que c'est d'elle que le palais tire son nom; la construction est d'un style gothique un peu flamboyant et déjà corrompu, mais il faut la ranger cependant dans la catégorie qui nous occupe et qui précède immédiatement la Renaissance.

On pourrait encore, si on voulait être complet, citer parmi les plus beaux exemples d'architecture civile le palais Cozzi, celui des Justiniani et des Foscari, si admirablement placé au tournant du Grand Canal; le palais Bernardo, le palais Toppan, le palais Cavalli, dont nous avons donné des détails publiés par Selvatico; le palais Danieli, aujourd'hui devenu l'hôtel en renom de Venise sur la Riva, et les palais Pisani à San Polo.

Dans un récent voyage que nous avons fait dans les anciennes colonies vénitiennes de l'Adriatique, depuis la côte d'Istrie jusqu'en Albanie, nous avons trouvé dans toutes les villes

de la côte nombre de très-beaux spécimens d'architecture gothique vénitienne. A Pola, à Parenzo, à Sebenico, à Spalato, à Raguse même, les places, faites à l'image de la *Piazza* de la métropole, ont le caractère vénitien ; les campaniles, réduits à la proportion de ces cités modestes mais encore élégantes, rappellent au voyageur la reine de l'Adriatique, et le fier Lion marque de sa forte griffe les bastions et les enceintes.



Cour de la Casa Bembo alla Celestia. — Période gothique.



Matelot vénitien présentant à des Patriciens un Antique trouvé à Naxos.

LA RENAISSANCE A VENISE

ARCHITECTURE

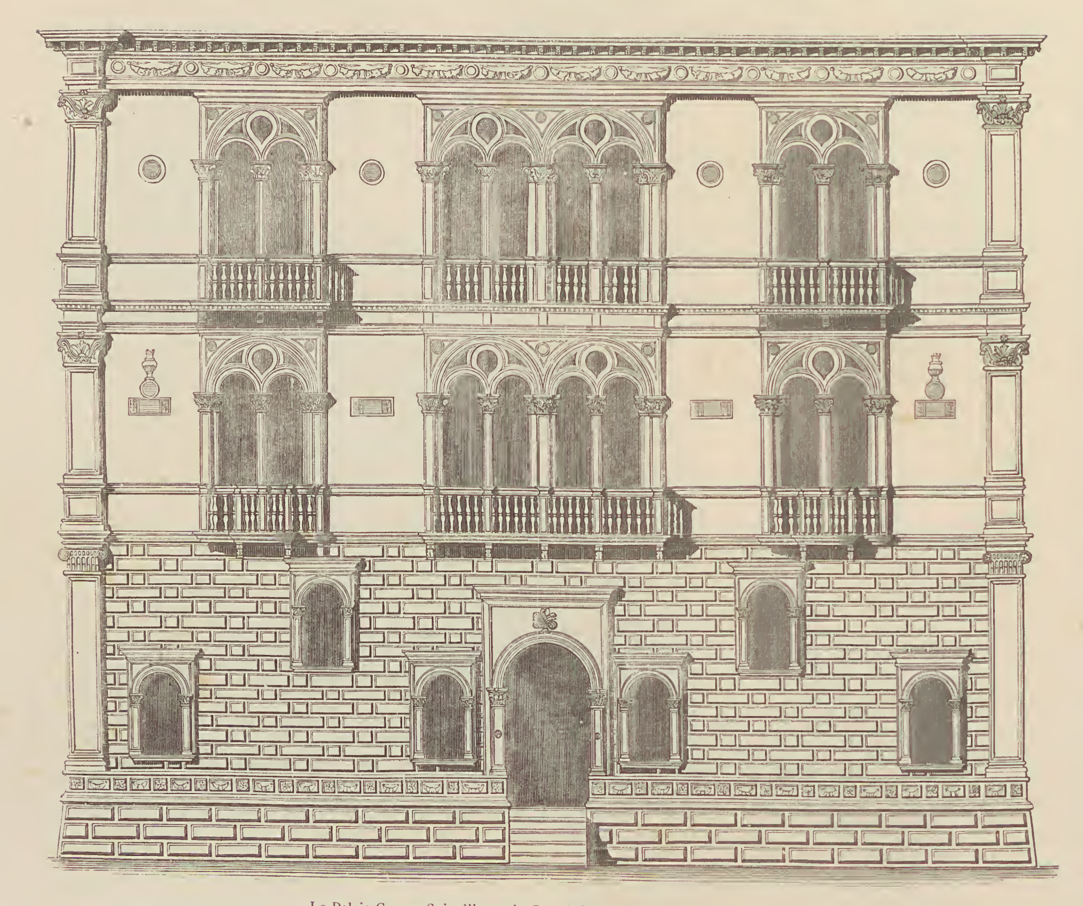


La Cour du Palais Ducal.

Cette prodigieuse efflorescence de l'esprit humain dans toutes les branches, qui a reçu le nom de *la Renaissance,* prend son essor au quinzième siècle, se développe dans le seizième, et a son contre-coup dans toute l'Italie depuis Palerme jusqu'à Venise. Aucune ville n'en porte plus les traces que celle-ci, parce que, née de l'admiration des générations d'alors pour l'antiquité, de la connaissance qu'on venait d'en acquérir par la découverte des manuscrits anciens, par les voyages aux rives de la Grèce et la publication des œuvres des auteurs grecs et romains inconnus jusqu'alors, cette ville presque orientale, patrie des voyageurs illustres, des hardis commerçants, des Magnifiques et des Patriciens enrichis par le commerce, devait apporter une part plus considérable que toute autre aux découvertes, prendre immédiatement

une place sans rivale dans l'industrie nouvelle de l'imprimerie, ce puissant véhicule des connaissances humaines, et posséder enfin les richesses nécessaires à l'exécution des conceptions artistiques qui allaient éclore dans le cerveau de ses artistes.

Je n'ai à me préoccuper en ce moment que de l'influence du mouvement sur les formes



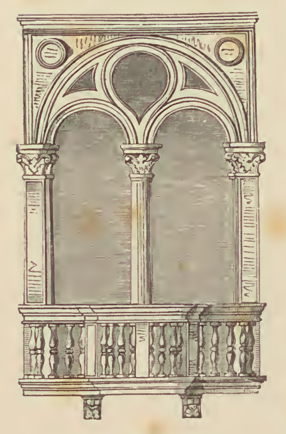
Le Palais Corner-Spinelli, sur le Grand Canal, par l'un des Lombardi.

architecturales, et surtout je dois montrer quels sont les exemples qui, dans la ville, caractérisent cette grande transformation. Les dix *Livres de l'architecture de Vitruve*, qui virent le jour à cette époque, ont eu, à n'en pas douter, la plus considérable influence sur les idées d'alors; de toute part on voulut les traduire et les commenter. Rien qu'à Venise, il existe toute une bibliographie sur le sujet, et trois hommes entre tous ont écrit des ouvrages qui sont restés, alors que tout ce fatras littéraire, indigeste, confus, diffus, d'une lecture difficile



LA LOGGETTA ET LA LIBRERIA VECCHIA SUR LA PIAZZETTA

sinon impossible, est oublié et ne compte que pour les amateurs d'éditions rares : ces trois écrivains sont Alberti, Daniel Barbaro et Francesco Colonna; l'un, dans son volume *de Re ædificatoria,* l'autre dans ses *Commentaires,* et le troisième dans ce livre, plus étrange qu'instructif, dont nous nous occupons ici même et dont nous publions quelques fac-simile au chapitre de l'Imprimerie : « *l'Hypnerotomachia* ». Ces trois ouvrages ont puissamment contribué à ramener l'art à ses origines antiques et à faire connaître aux Vénitiens les préceptes tirés du grand architecte latin.



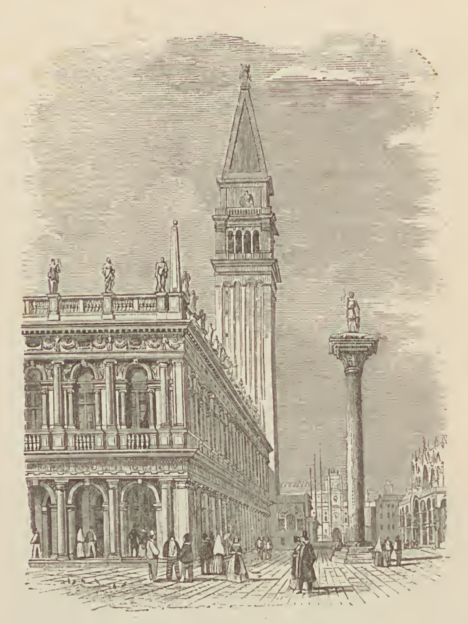
Loge du Palais Corner.

Pour simplifier et pour caractériser par une idée la transformation architecturale, je dirai qu'aux éléments du style gothique Venise substitua les éléments inventés par l'antiquité : la colonne, le plein cintre, l'architrave, le fronton, la frise, le chéneau; mais avec cette grande particularité qu'elle conserva dans le plan la même forme architectonique, les dispositions dictées par les besoins, par les mœurs, les habitudes, le climat, l'humeur et le caractère des Vénitiens. Ce fut une appropriation des éléments essentiels; le génie particulier de chacun régla la disposition ornementale, où se retrouva la personnalité de l'architecte et celle de l'artiste son collaborateur. Devenus comme affolés d'antiquité, épris d'une véritable idolâtrie pour les formes grecques et romaines de la belle époque, pour les statues, les bronzes, les joyaux, les bijoux, ces petits chefs-d'œuvre de terre cuite trouvés à Naxos, ces vases de Campanie, ces dieux et ces déesses sortis des entrailles de la terre; faisant marcher de front leur admiration pour la littérature et pour l'art, les patriciens ne pouvaient pas admettre que ceux qui avaient été de grands philosophes, des précurseurs de l'humanité dans le domaine des idées, des orateurs sans rivaux, des miracles de science et d'inspiration, des poëtes inspirés, ne fussent en même temps des architectes de premier ordre dont il fallait s'approprier le génie; et, comme il y avait un grand courant de l'opinion publique dans le sens de l'antiquité, et que l'art reflète les idées et les influences contemporaines, on vit les architectes vénitiens aller étudier en Grèce, mesurer les monuments antiques, les dessiner patiemment et les publier. Ces admirables restes de l'antiquité de Pola, de Parenzo, de Spalato, de toute la rive d'Istrie et de Dalmatie, qui étaient alors colonies vénitiennes, devinrent l'objet



Ancienne Sacristie du Couvent de la Charité. — Palladio, Architecte.

d'un culte pour tous. Serlio et Palladio publièrent leurs études sur ces monuments, et tous les autres les imitèrent. Il ne faut pas croire pour cela que la Renaissance ait été un plagiat de l'antiquité; d'abord nous avons dit que, les besoins n'étant plus les mêmes, il était impossible d'appliquer raisonnablement les formes antiques à un monument d'un plan absolument dissemblable; ensuite le génie des artistes se serait mal accommodé de ce servile emploi de copiste. Jamais, au contraire, l'imagination des hommes ne se soucia moins des règles sévères imposées par les maîtres de Rome et d'Athènes : c'était un frein, une barrière; mais, avec une souplesse insigne, on vit les grands artistes d'alors se lancer dans les inventions les plus originales, et l'art de transition qui en résulta et qui, entre Sansovino, par exemple, qui florit en plein seizième siècle, et Fra Giocondo, qui élève le palais des Communes de Vérone, le château de Gaillon et le pont de Notre-Dame, tout en publiant les lettres de Pline et un recueil d'inscriptions antiques, il y a un art qui trouve sa place et qui est de toutes les périodes un des plus originaux : c'est celui qu'on appelle à Venise l'art des *Lombards,* créé par les artistes de ce nom.

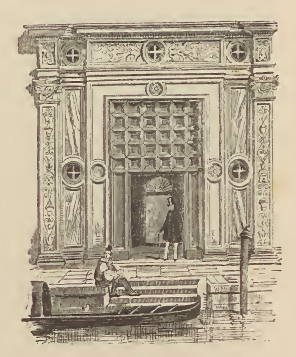


La Libreria Vecchia, — par le Sansovino.

Parmi les beaux exemples qui existent à Venise, il faut citer le chœur de l'église des *Frari*, dont nous avons souvent parlé ; l'œuvre est de 1475, et, tout en ayant l'expression gothique, elle allie à ce caractère l'expression de l'art romain. Dans la sculpture, conquête absolument nouvelle qui plus tard sera poussée à l'extrême et amènera la décadence, le ciseau se préoccupe non plus seulement de la silhouette de la statue, mais de la nature, de la vie, des muscles, des os, des nerfs, des palpitations du corps. L'*autel de la chapelle de Saint-Pierre* dans la même église des Frari est aussi du même temps ; mais l'exemple le plus important peut-être de Venise, c'est la splendide *porte de San Giovanni e Paolo* qui regarde le canal. L'influence romaine est plus que visible dans les colonnes, les frises et le tympan. La porte est en forme de parallélogramme, mais l'arc est encore ogival; la Renaissance proprement dite va venir.

Ce furent surtout des dominicains auxquels on doit la diffusion de la connaissance de l'antiquité, et des dominicains aussi qui furent les architectes les plus illustres de cette période à Venise. Il faut parmi eux citer l'auteur du *Songe de Poliphile* ou du *Combat d'amour en songe,* dont j'ai déjà parlé. C'était un étrange esprit, il s'appelait Francesco Colonna ; il n'a pas construit, mais il a inspiré les constructeurs. L'autre, *Fra Giocondo,* est certainement le plus célèbre architecte vénitien de son temps ; il naît à Vérone en 1430 et se fait dominicain dès

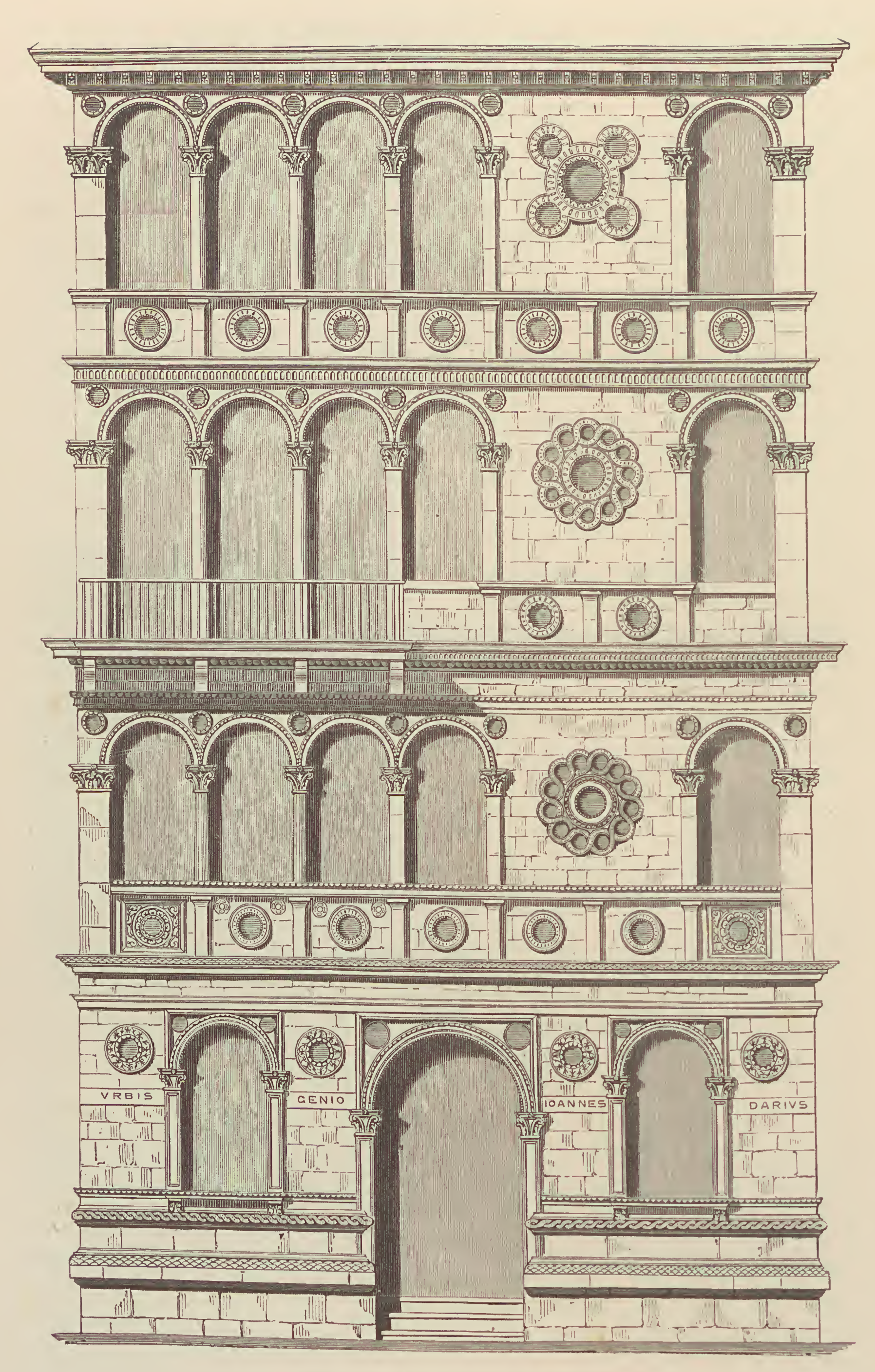
l'âge de dix-huit ans, reste longtemps à Rome où il étudie l'antiquité. Tour à tour archéologue, littérateur et architecte, il publie un manuscrit plein d'érudition où il a relevé un grand nombre d'inscriptions antiques, et le dédie au magnifique Laurent de Médicis. En 1496, il vient en France, y publie le manuscrit des lettres de Pline le Jeune et le dédie à Louis XII ; il est chargé d'élever le pont de Notre-Dame, restauré bien des fois depuis, mais qui dans sa ligne générale rappelait naguère encore sa construction primitive. Vasari dit qu'il a couvert la France de monuments commandés par le souverain, mais ce sont là des termes bien vagues ; on lui attribue avec certitude le château de Gaillon, ce chef-d'œuvre que nous avons sauvé de la totale destruction en le proposant comme un modèle aux jeunes artistes de cette génération. Cette façade prouve que, tout imbu qu'il était de l'antiquité, il avait conservé toute son indépendance comme artiste et combinait ses formes sans trop se soucier de Vitruve. Du reste, dans le fameux et merveilleux palais du Conseil de la Piazza dei Signori de Vérone, un des monuments les plus parfaits de l'Europe, modèle de grâce, d'élégance et de force, son génie apparaît tout entier.


Porte d'un Palais Fondamenta di San Fosca.

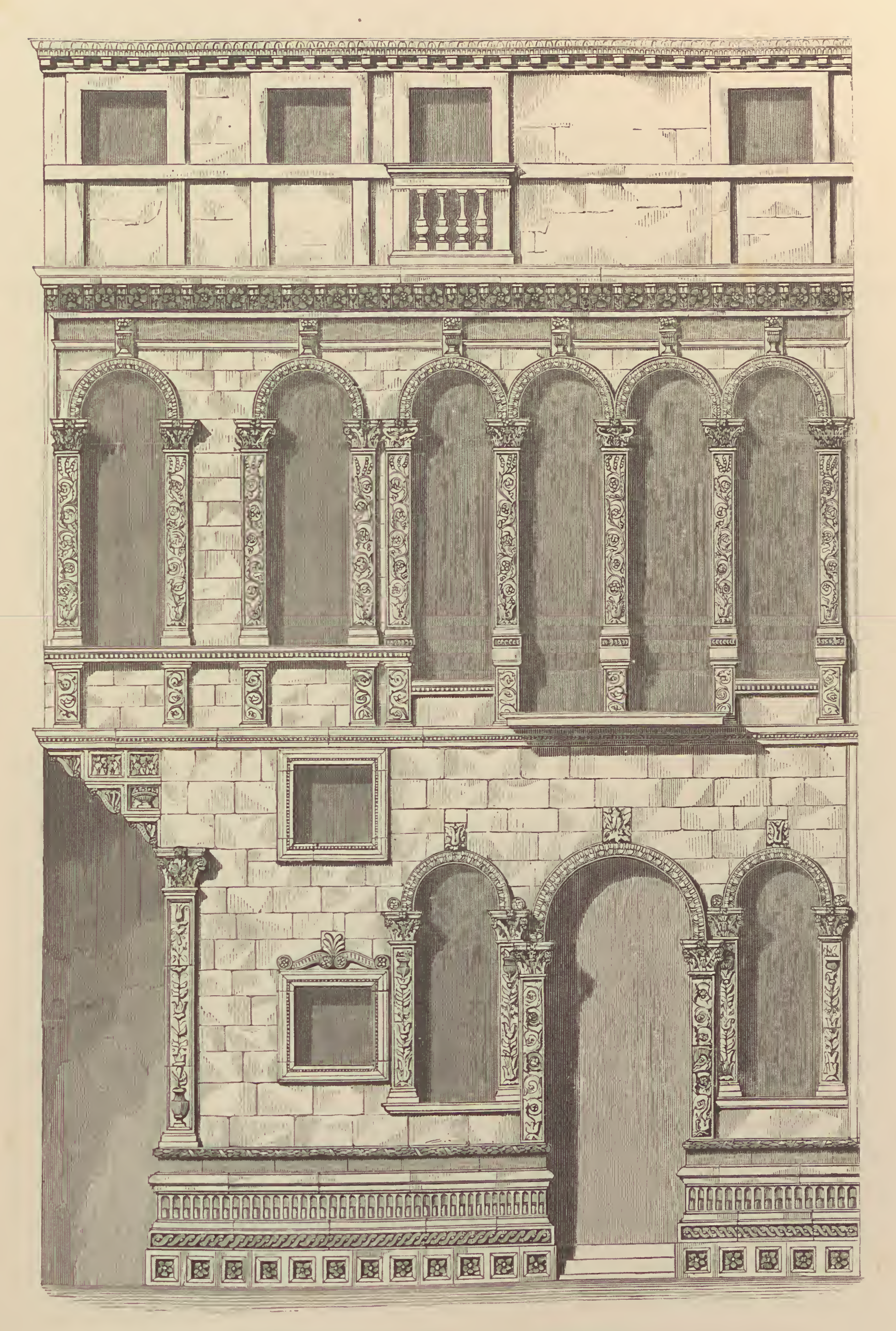
En 1506, le Sénat de Venise, jaloux de voir qu'un citoyen de la République consacrait ainsi un talent hors ligne à d'autres qu'à sa patrie, le rappela pour lui confier des travaux hydrauliques de la plus haute importance. Il s'agissait du percement des canaux de la Brenta et du Brentone.

Ainsi l'art du quinzième et du seizième siècle a sa source dans l'antiquité; Cosi Pietro, Tullio, Sante, Martino, Antonio et Moro Lombardi, cette famille extraordinaire où le génie se transmettait comme un héritage, ont réellement dû à l'antique toutes leurs plus belles inspirations. Antonio Scarpagnino, Bartolomeo Buono, Giovanni Giocondo, Antonio Rizzo, Alessandro Leopardi, Jacopo Colonna et Guglielmo Bergamesco ont puisé à la même source; seulement, comme nous l'avons dit, imitant le poëte qui sur des pensers nouveaux faisait des vers antiques, ils ont été imbus de l'idée de leur temps, de ses besoins, de son esprit particulier; ils étaient créateurs, et, des éléments puisés dans l'antiquité, ils ont composé un système d'architecture à eux, art tout italien, et dans l'Italie, tout vénitien.

L'empreinte laissée par la famille des Lombard fut telle que toute la période a pris le nom d'*Architettura lombardesca*. Venise tout entière est décorée de leurs œuvres, le palais Vendramin-Calergi est de Sante Lombardi; l'admirable palais à gauche du Rialto en allant au chemin de fer, qu'on appelle *Palazzo dei Camerlinghi del Comune*, est de Guglielmo Bergamesco. L'*Escalier des Géants* est d'Antonio Rizzo, et tout l'art de ces frères Lombard tient dans une merveilleuse église, la plus exquise, la plus pure de lignes, la plus élevée de Venise, « *Nostra Donna dei Miracoli* », sanctuaire digne d'être mis à côté des plus beaux monuments de l'antiquité dans le genre gracieux et pur. L'intérieur de la basilique de *San Salvatore* est de Tullio Lombardi. La *Scuola di San Rocco,* à la porte même de Santa Maria Gloriosa dei Frari, est un beau spécimen du style dei Lombardi; il est dû au Scarpagnino. On ne connaîtra la



Le Palais Dario sur le Grand Canal. — Époque de la Renaissance.



La Casa Guisetti, rue Della Fava. — Époque de la Renaissance.

fougue du Tintoret que si on visite ce monument, où il a entassé plus d'œuvres que n'en pourrait produire un artiste pendant toute son existence; l'artiste a voulu faire de ce lieu une sorte de sanctuaire où son nom rayonne, et, au-dessus de la porte de l'une des salles, il a pris soin de peindre son propre portrait.

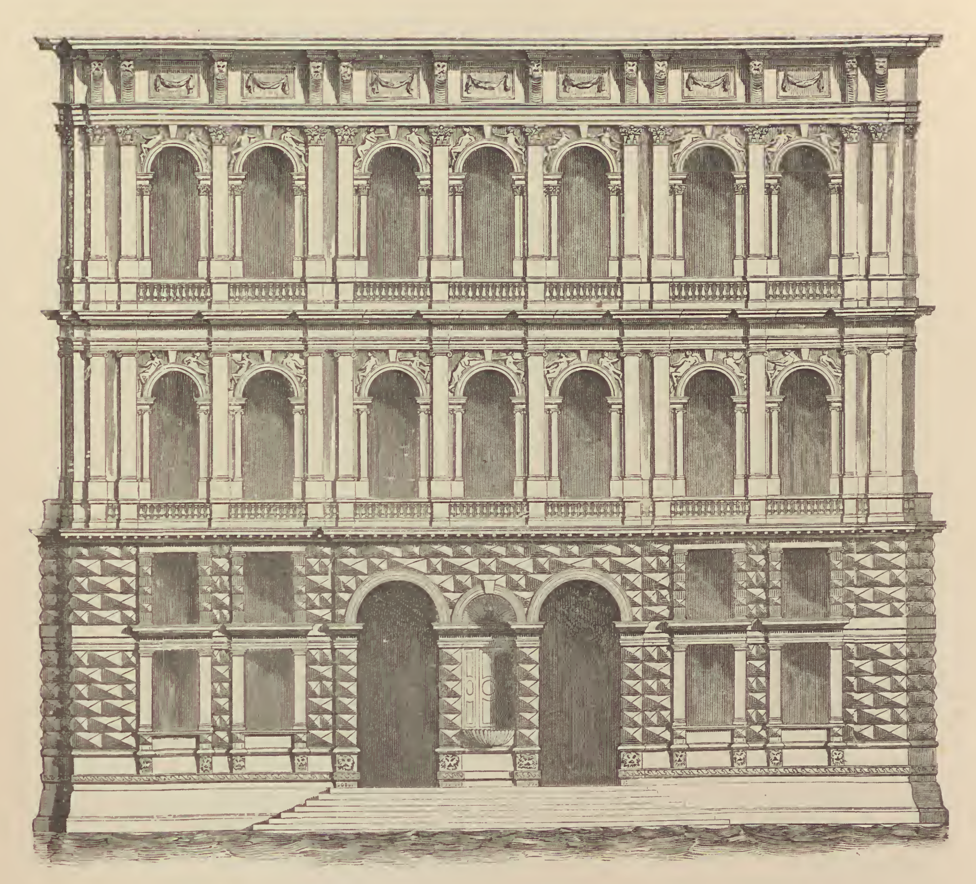
Le sac de Rome par le connétable de Bourbon eut aussi son influence sur Venise; là, la Renaissance italienne, plus proche des origines de l'architecture, avait suivi plus étroitement les règles; un grand nombre d'artistes et de littérateurs dispersés par ce désastre vinrent se réfugier à Venise, qui atteignait alors son apogée au point de vue des arts. On vit venir Jacopo Fatti, dit le Sansovino, un des plus beaux génies qui aient concouru à la gloire artistique de Venise; il était à la fois sculpteur et architecte, et son œuvre maîtresse, celle qui recommande son nom à la postérité, est la *Libreria Vecchia* (page 82); la *Zecca*. Puis vint le Palladio auquel on doit l'*Église du Rédempteur;* celle de *Saint-Georges Majeur*, *San Francesco della Vigna* et bien d'autres. Sévère observateur des règles de Vitruve, il ne se dégagea que plus tard de ses principes pour prendre une originalité qu'on a contestée. Après le Palladio, cette époque féconde engendre Nicolo da Ponte, dont nous avons parlé avec quelque développement dans l'article sur le Rialto; puis vint Sammicheli, un très-grand artiste, qui avait la spécialité de l'architecture militaire. C'est véritablement le grand homme de la période, car il vient au moment où le Sansovino n'est plus qu'un vieillard. Sa spécialité ne l'empêcha pas de se livrer à des travaux d'architecture civile, et on a de lui des compositions architecturales qui peuvent passer pour des modèles du genre : tels *San Andrea del Lido,* la chapelle des Pellegrini à *San Bernardino de Vérone*, le beau palais Grimani et celui des Corner. Dans un récent voyage que nous avons fait en Dalmatie, nous avons vu des villes entières fortifiées par Sammicheli; à Zara, non content de prendre habilement ses mesures comme ingénieur militaire, il voulut encore donner le cachet de l'art à ces sévères constructions, et, tant par les lignes générales que par l'élégance du détail et des moulures, il a fait de ses bastions de véritables modèles d'architecture robuste de la Renaissance. La porte de terre de Zara est un chef-d'œuvre, et ces colonies vénitiennes lui doivent l'intérêt qu'elles offrent aux voyageurs.

Après eux, la décadence commence à se faire sentir avec le Scamozzi. C'est lui qui a changé le caractère de cet admirable monument du Sansovino, *la Libreria Vecchia;* il y ajouta un ordre en continuant le monument sur la partie nord de la place Saint-Marc, et cet ordre est lourd et nuit à l'ensemble. Le palais Contarini à Saint-Gervais et Saint-Protais est regardé comme sa plus belle œuvre.

Après le Scamozzi, nous tombons dans le Longhena, c'est le dix-septième siècle. Bartholomeo Longhena est encore un génie puissant; on lui doit *la Salute* (page 65), l'un des temples les plus célèbres de la ville, celui qui frappe le plus le voyageur après Saint-Marc : dans le décor général, ses hautes coupoles bulbeuses, d'un gris argenté, butées par de grandes consoles renversées, font un superbe effet, et leur forme et leur ton s'incrustent dans le souvenir. Combiné avec la Pointe de la Douane, où la boule d'or qui porte la Fortune éclate au soleil et fait un premier plan, le monument du Longhena, quoique ce soit une œuvre de décadence, tient merveilleusement sa place à l'entrée du grand canal; c'est un noble prologue

à l'admirable spectacle qui va se dérouler sous les yeux du voyageur quand il glisse en gondole depuis l'entrée de la lagune jusqu'à la gare entre deux haies de palais.

On sait que la République, délivrée de la peste qui avait sévi à Venise, avait voulu élever un temple en commémoration de son salut; le Longhena, chargé d'accomplir le vœu du sénat,



Le Palais Pesaro sur le Grand Canal. Par le Longhena, XVIIe Siècle.

voulut que le cachet de son époque marquât le monument. Il a fait de la Salute une des églises les plus riches qui existent par les marbres, l'or, le luxe de la matière; on ne saurait contester une grande noblesse à cet artiste; s'il faut reconnaître qu'il pèche par le goût, comme puissance de conception il est tout à fait de la famille des Michel-Ange, des Bramante et des Brunelleschi.

Longhena, comme tous les hommes de génie qui ont la pensée et qui tiennent moins

de compte de la forme, vit les artistes qui vinrent après lui et qui furent ses élèves exagérer encore ses défauts. Ce fut le cas des Tirali, des Bernardino et des Macaruzzi. Il ne faut pas oublier parmi eux l'auteur de la *Douane,* Giuseppe Benoni, nous avons dit que la



Le Palais Rezzonico sur le Grand Canal. Par le Longhena et G. Massari.

Salute est le digne prologue à l'entrée du grand canal; ce singulier monument qui s'élève à la pointe des deux grandes voies est l'un des plus originaux du temps, et il faut remarquer en passant que, quelle que soit la destination d'une *fabrique*, comme disent les Italiens, les Vénitiens veulent toujours qu'on donne à la construction un caractère monumental, car la partie des magasins a son cachet artistique et sa grandeur.

L'homme le plus intéressant parmi les derniers avant les contemporains est certainement



Le Palais Grimani sur le Grand Canal. — XVIe Siècle. — Sammicheli, Architecte.

Scalfarotto, auquel on doit l'église de Saint-Simon-Apôtre, puis vient Tommaso Temanza, l'auteur de la *Vie des Architectes italiens,* qui occupa les fonctions de directeur des monuments de la République. On lui doit le temple circulaire de la Madeleine; il a fait de bons élèves, Giannantonio Salva, qui construisit la *Fénice,* vaisseau énorme, admirablement conçu sous le rapport de l'acoustique, mais qui n'a malheureusement pas de façade. C'est à lui aussi qu'on doit l'église du Jésus; ce n'est pas une œuvre vulgaire, quoiqu'elle ait le cachet régulier et trop froid de cette période architecturale. Ces derniers ne sont plus des Vénitiens à proprement parler, le génie du peuple est épuisé; la fantaisie brillante, la grâce dans la force, l'intelligence dans la conception qui approprie des formes antiques à des besoins modernes, et imprime un cachet national à une architecture qui est, sinon de tous les temps et de tous les pays, du moins adopté par la plupart des pays d'Europe: tout cela est perdu. Le Barocco a débordé la Renaissance; un classique étroit, sans grâce, sans vie, sans personnalité lui a succédé; il semble que même les études archéologiques se sont relâchées, car dans la restauration des monuments on ne se montre plus ni ingénieux ni exact. La République meurt, les Français entrent dans Venise, la ruine est consommée, et l'empire français est si puissant que le style architectural qu'il invente a son contre-coup dans l'Italie et dans Venise; d'ailleurs on n'élève plus de monuments, Venise est triste, elle est enchaînée, et quand, dans ces dernières années, elle sera devenue une préfecture autrichienne, on verra le style tudesque, qui est le cachet des monuments construits sous les Joseph et les François, contraster péniblement avec les nobles conceptions des Leopardi, des Lombardi, des Sammicheli. Quand, par un sentiment pieux, qu'il faut honorer — malgré



Église de San Geminiano, par le Sansovino. Place Saint-Marc, détruite pour construire l'entrée du Palais-Royal.



Intérieur de l'église de Saint-Georges majeure par le Palladio.

L'ILE ET L'ÉGLISE SAINT-GEORGES MAJEUR

notre peu d'enthousiasme pour l'expression architecturale qu'il a su trouver, — on voudra élever un tombeau au Titien à côté des sarcophages des Malipieri, des Giustiniani, des Bragadini, de Marco Sanudo : le monument élévé par Ferdinand Ier à la mémoire du prince des peintres de Venise sera d'un style si glacial, si dépourvu de caractère, que le cœur de l'artiste se serre à la vue de tant d'impuissance. On pense à cette époque merveilleuse où l'art se respirait dans l'air, où une tradition généreuse tenait lieu de génie, même aux artistes inférieurs ; et on se demande par quel admirable privilége un siècle cumule le génie alors que ceux qui lui succèdent, comme épuisés par la production incessante, par l'abondance et



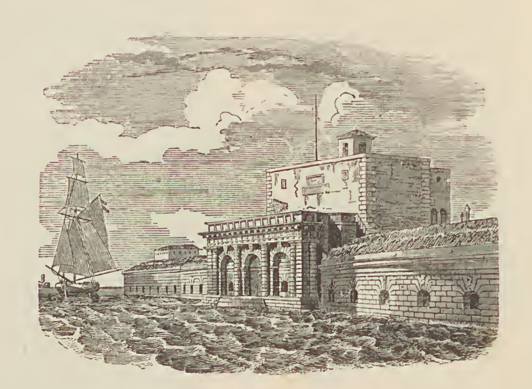

Façade de l'Ospedaletto, par le Longhena.


La Chapelle Cornaro, aux Saints-Apôtres.

la force dépensées, ne peuvent plus donner que des fruits malingres, sans saveur et mal conformés. Cette chose indéfinissable qui s'appelle dans l'art « le caractère » sera méconnue, la loi de l'harmonie ne sera plus respectée, quand sous l'administration des premières années de ce siècle, à Venise, on voudra continuer, en face de la basilique de Saint-Marc, l'œuvre du Sansovino ; on ne saura même plus la copier en respectant l'esprit, et on donnera, pour couronnement à la façade du Palais-Royal qui succède à San Geminiano, l'attique singulier qui le décore.

Venise cependant ne perdra pas son caractère, la loi qui a présidé à sa construction préserve la ville de toute mutilation regrettable; les palais pourront être modifiés au gré de ceux qui les possèdent, mais les municipalités qui se succèdent, s'inspirant d'une pensée de respect pour la gloire des ancêtres, ne prendront jamais ces décisions regrettables qui font

disparaître jusqu'aux traces des monuments qu'ils ont élevés; on pourra encore suivre l'histoire pas à pas, siècle par siècle, année par année. Les inscriptions resteront intactes, et on transportera pieusement dans les musées d'État et dans les collections les restes architecturaux, les fragments de sculpture qui peuvent être un guide pour l'historien, pour l'archéologue et pour l'artiste. Le grand musée vivant restera debout, presque intact, honneur de l'Italie, exemple admirable d'un passé plein de grandeur, et témoignage éclatant de la puissance de la Reine de l'Adriatique.



Château-fort de Saint-André-du-Lido, par le Sammicheli.



Le Pont du Rialto sur le Grand Canal, construit par Antonio da Ponte.

LE RIALTO



C'EST un des noms les plus populaires de Venise, et dans son histoire et ses chansons populaires, c'est, avec le Lido, celui qui revient le plus fréquemment. A l'origine, le point où s'élève le Rialto est le cœur de Venise, un des îlots du groupe d'îles qui plus tard formera Venise (*Rivo-Alto*); et le *Rialte,* comme disent les vieilles chroniques, désignera d'une façon générale l'emplacement de la ville. Ce fut longtemps l'unique pont jeté sur le grand canal qui servait de communication aux deux grands groupes d'îlots que ce canal divise. De temps immémorial (au moins dès le douzième siècle), il y a là un passage en bois, constamment réparé, jusqu'au jour où la seigneurie, décidée à mettre le Rialto en harmonie avec les beaux monuments de Venise, prend la résolution d'appeler les plus grands architectes et ingénieurs du temps.

J'ai eu la curiosité de rechercher dans les archives de Venise les cartons qui sont relatifs au Rialto; les documents sont extrêmement nombreux, ils ne sont pas antérieurs au commencement du seizième siècle, et donnent sur la construction du pont qu'on voit actuellement les détails les plus intéressants, et des pièces originales qui serviraient à écrire l'histoire de la

construction. Sur tout ce qui concerne l'état du monument ou l'histoire de l'endroit même avant le seizième siècle, il faut recourir aux chroniqueurs vénitiens, et, le premier de tous, à Sansovino. On croit que, dès le huitième siècle, on éprouva le besoin de passer d'un groupe d'îles à l'autre par un moyen plus rapide que par les barques, et on aurait, à une époque qui naturellement reste douteuse, mais qui devrait être contemporaine de la construction de Saint-Marc, formé au Rialto un pont composé de bateaux plats appelés « soleole ».

En 1180, un ingénieur dont on a conservé le nom, Barattieri, fit de ce pont provisoire un pont permanent, et, en 1260, supprimant définitivement le système des bateaux, on planta des pilotis et on construisit, non pas un pont en pierre comme le disent quelques historiens, mais seulement les culées destinées à porter un pont en bois qui se levait à la façon d'un pont levis; c'est le pont qu'on voit représenté dans le fameux tableau du Carpaccio : *Le patriarche de Grado délivrant un possédé,* qui est à l'Académie de Venise. En 1310, lors de la conspiration de Bajamonte Tiepolo, les conjurés, au moment où ils allaient s'emparer du palais ducal, ayant trouvé la place Saint-Marc gardée, s'enfuirent précipitamment de l'autre côté du canal, et coupèrent le pont derrière eux pour assurer leur fuite. Il fallut naturellement le reconstruire immédiatement, mais on le fit d'une façon trop rapide, et un peu plus d'un siècle après, à l'occasion du mariage du marquis de Ferrare, les fêtes furent si tumultueuses que le pont s'écroula sous la foule qui s'y portait; il s'ensuivit de graves accidents. Ce passage unique était trop utile pour rester longtemps interrompu; on substitua au pont qui s'était écroulé une large construction pourvue de boutiques sur le tablier même, et on réserva des écluses pour le passage des grosses barques.



Le Doge Pascal Cicogna. Fac-simile d'une Eau-forte du Tintoret.

Il est très-intéressant de voir, dans l'admirable toile du Carpaccio que je viens de citer, l'aspect exact du Rialto d'alors; c'est là un document du plus haut prix pour l'histoire de l'architecture à Venise. On aurait pu croire que le monument reconstruit était à peu près définitif; mais, quand on connaît bien Venise et son histoire, on comprend que le mouvement continuel exigeait une construction plus considérable. Le *Fondaco dei Tedeschi* s'élève à droite,

le palais des *Camerlenghi* est à gauche, les *Fabriche nuove,* et les joailliers qui ont là leur boutique, et les poissonniers et les marchands de verdure, groupés sur chacune des deux rives, occasionnent un tel va et vient qu'il fallait une bien sérieuse construction pour résister. Dès 1525, il n'est bruit que des réclamations de tous à propos de l'état précaire de ce pont si nécessaire, et on commence à dire qu'on va lui substituer un monument durable. Jusqu'en 1587, on ne fait rien; le Fra Giocondo, dont nous avons déjà parlé, auquel on doit Gaillon et le pont Notre-Dame, avait autrefois fait un projet; le Palladio en fait un à son tour; enfin, le 6 décembre 1587, le sénat ouvre un concours. Comme toujours à Venise, on nomma une commission d'enquête, composée de trois personnages, tous sénateurs, qui devaient avant tout ouvrir une enquête, et ils allèrent rechercher les projets antérieurs signés de Giorgio Spaventi, Fra Giocondo, le Scarpagnino, Jacopo Sansovino, Andrea Palladio, Jacopo Barroccio da Vignole et, dit-on, le grand Michel-Ange.



L'entrée du Rialto, côté du Campo San Bartolomeo.

La meilleure de toutes les preuves, à l'appui de l'assertion qui veut que Michel-Ange ait fait un projet pour le pont, est fournie par le sujet du tableau qui décore la maison de Buonarotti à Florence, qui représente : « Michel-Ange, reçu avec honneur par le doge Andrea Gritti, lui présentant un dessin pour le pont du Rialto. »

Sur vingt-quatre projets d'architectes ou ingénieurs, la commission signala au sénat et au grand conseil les trois qui lui semblaient les plus remarquables, ceux de Scamozzi, Antonio Da Ponte et Alvise Baldu. Le pont fut confié à Da Ponte, il fallut trois ans pour élever le monument, et on y dépensa une somme de deux cent cinquante mille ducats, soit sept cent cinquante mille francs d'aujourd'hui, ce qui, pour l'époque, constitue une somme considérable. Sansovino dit qu'on dut planter dix mille pilotis de bois d'orme à seize pieds de profondeur; une grosse galère armée devait pouvoir passer sous la clef de voûte une fois son mât baissé, et cependant la hauteur du pont ne devait pas être assez grande pour que la communication entre les deux quartiers de la ville fût rendue difficile.

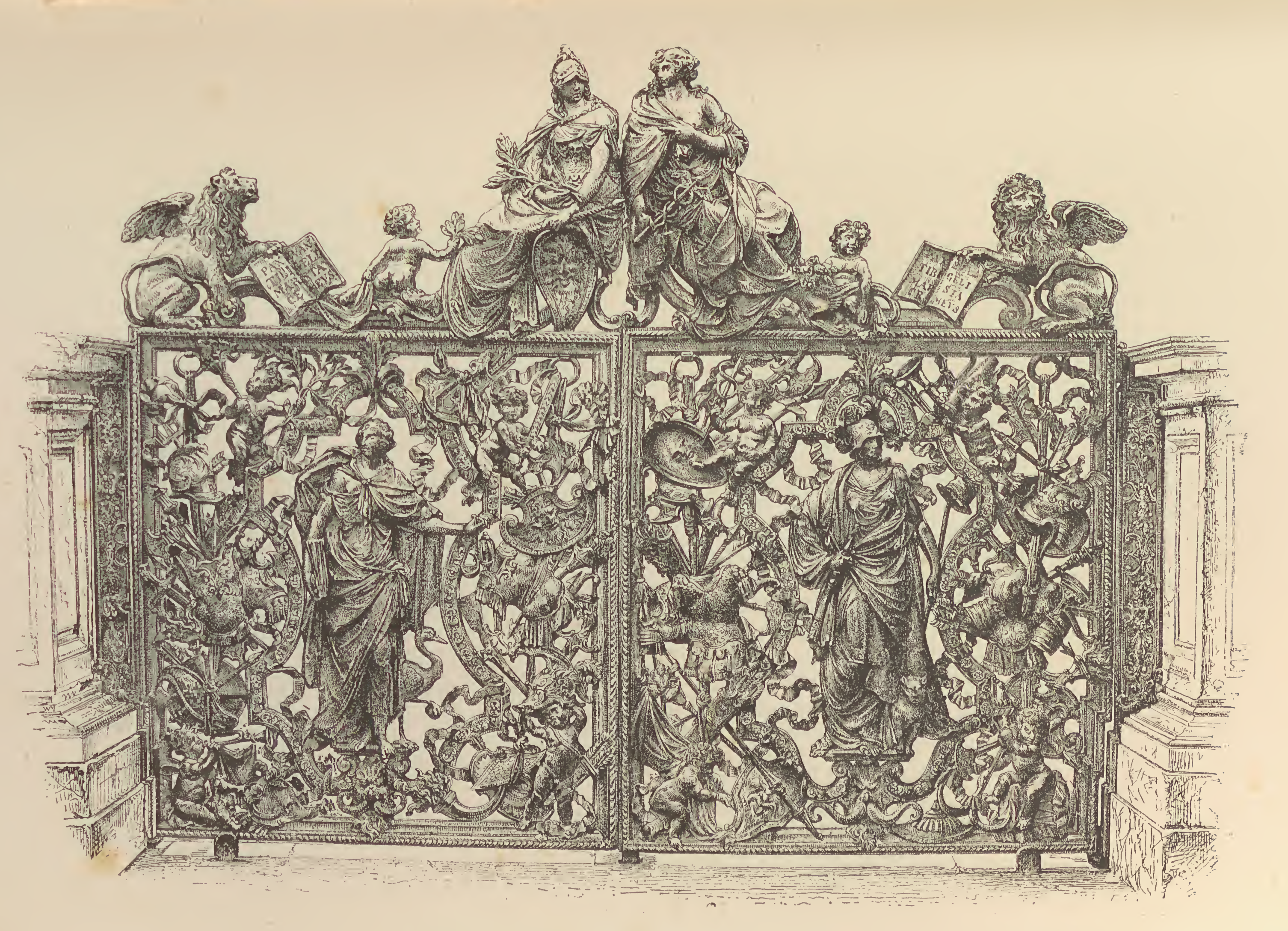
Le tablier du pont mesure 22 mètres 20 centimètres; on y arrive par des marches d'un

accès facile, et il put recevoir à droite et à gauche une rangée de boutiques en arcade, de sorte que c'est une rue suspendue, vivante comme un marché. L'arcade du centre forme claire-voie et balcon au-dessus de la clef de voûte, elle est restée vide, et entre le parapet et les boutiques on a réservé de chaque côté un passage en encorbellement fermé de balustres faisant balcon, et supporté par des corniches et consoles d'une grande saillie. La largeur de l'arc est de 27 mètres 50 centimètres, et la flèche à partir du niveau commun des eaux du Grand Canal mesure 7 mètres.

Le voyageur qui s'attarde si volontiers sur la place Saint-Marc, dans la basilique, au palais ducal, dans les musées et les églises, doit faire de longues stations au Rialto; c'est certainement un coin unique; là se pressent les barques noires chargées de verdure, qui viennent des îles pour approvisionner Venise, les grands radeaux chargés de *cocomeri,* d'*angurie,* de citrouilles et de pastèques qui forment des montagnes colorées; là se heurtent les gondoles, et les gondoliers s'interpellent dans leur idiome vénitien qui éveille l'idée d'un gazouillement d'oiseaux; là aussi se tiennent les pêcheurs, dans un marché grouillant, vivant, noirâtre, curieux par l'aspect des bâtisses et par les types des marchands; et, comme un contraste élégant, sur les marches du pont, devant les boutiques des joailliers, s'arrêtent les filles des différents quartiers de Venise, celles de Cannereggio, de Dorso-Duro, celles de San Marco et de Santa Croce, venues de tous les coins de la ville pour acheter les fichus colorés dont elles se parent, les bijoux d'or finement travaillés, les perles de verre brillantes de Murano, ou ces boules de verre bulbeuses irisées de vert, de bleu, de rose; tandis que, drapées dans leurs vieux châles gris qui ne laissent voir que leurs profils édentés et leurs mèches d'argent, les vieilles femmes du Rialto traînent leurs sandales sur les marches et se glissent dans la foule, cachant sous les pans de leurs tabliers les mets étranges qu'elles viennent d'acheter à tous ces marchands de friture en plein vent qui se tiennent aux abords du Rialto.



Le Pont du Rialto.



LA GRILLE DE LA LOGGETTA — PLACE SAINT-MARC

(Antonio Gaï, sculpteur et fondeur vénitien, 1684-1769).



La Place San Giovanni e Paolo, avec la Scuola di San Rocco et la Statue du Coleoni.

LA SCULPTURE A VENISE

LES TOMBEAUX. — LES BRONZES

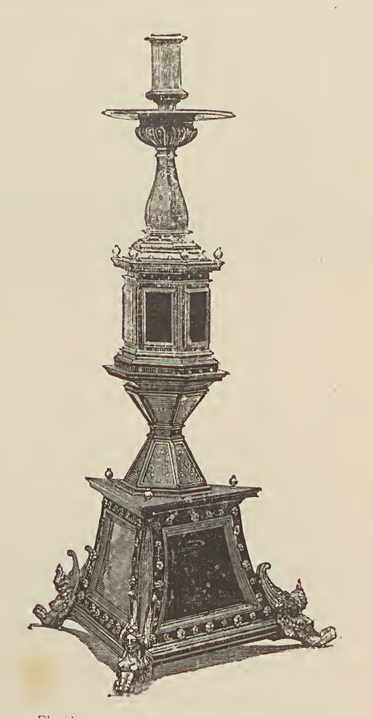


Dans cette prodigieuse Venise, où chaque monument exigerait une monographie qui aurait la valeur d'un volume, les églises, comme nos cathédrales, servaient de panthéons aux grands hommes et de champ de repos aux nobles, aux protecteurs de paroisses et aux prêtres qui les avaient administrées. Il faudrait ouvrir au chapitre architecture un paragraphe spécial pour les tombeaux, car l'art du sculpteur n'a donné nulle part sa mesure plus exacte que dans ces petits monuments, dont quelques-uns sont exquis de finesse, d'autres grandioses d'allure et d'une importance pour ainsi dire tumultueuse; quelques-uns enfin, restreints dans leurs dimensions, sont si nobles de proportions, si fermes de ligne, qu'ils constituent de purs chefs-d'œuvre d'architecture. On peut dire que les doges, les patriciens de Venise et les héros de la République ont les monuments funèbres les plus nobles et les plus beaux qui soient au monde. Florence, où rayonne dans toute sa gloire le grand Michel-Ange, et Burgos, et Grenade, et Rome, ne peuvent même point rivaliser avec Venise,

lorsqu'il s'agit de perpétuer la mémoire d'un grand homme, ou lorsque le faste et l'orgueil des patriciens veulent léguer à la postérité le souvenir d'un de leurs aïeux.

Il faudrait encore adopter pour ces monuments la nomenclature que nous avons suivie pour l'architecture : la période romaine, la période byzantine, la période gothique, la renaissance et « le Barocco », comme on dit à Venise, c'est-à-dire la décadence dans toutes ses manifestations plus ou moins respectables.

Toutes les églises contiennent des tombeaux et il en est même quelques-unes de peu



Flambeau d'Autel, Bronze, fin du XVe Siècle.

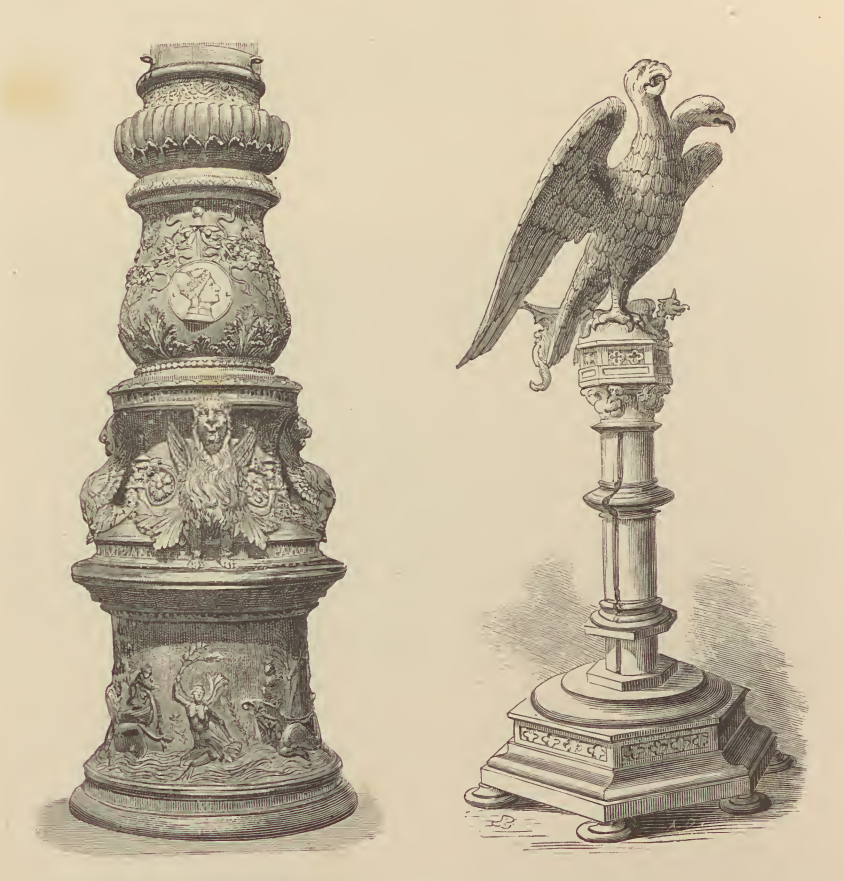


Flambeau d'Autel, Bronze orné d'Émaux.

d'importance qui ont recueilli les cendres des plus grands citoyens. Tel ou tel doge, tel ou tel procurateur, un capitaine de la mer, un conseiller ducal, un ambassadeur illustre avait habité pendant sa vie un quartier de Venise et protégé la modeste chapelle qui s'élevait près de son palais; il a voulu qu'après sa mort son corps reposât près de l'autel où il s'était agenouillé le plus souvent. Mais les trois grands panthéons de Venise sont les *Frari, — San Giovanni e Paolo — et San Marco;* car, dès le principe, la basilique de Saint-Marc avait servi de sépulture aux doges, mais on renonça vite à cet usage.

Aux Frari et à San Giovanni sont conservés les plus anciens monuments funèbres; il n'en existe pas de la première période, ou du moins les exemples qu'on possède sont

frustes et n'offrent pas un sujet d'étude. La période byzantine n'offre pas davantage d'exemple intéressant, et il faut prendre pour les spécimens les plus considérables de la période gothique trois tombes du commencement du quatorzième siècle, faites sur un même parti-pris, qui s'élèvent aux Frari. L'image du défunt repose sur un sarcophage, abrité sous un dais gothi-



La Base des Mâts de la Place Saint-Marc, portant les Étendards de la République.

Pupitre de l'Époque byzantine, donné au Musée Correr par le Prince Giovanelli et apporté de l'Ile de Rhodes par Morosini.

que porté sur des colonnes; le monument est toujours plaqué contre la muraille. Le premier sarcophage contient les cendres d'Arnoldo, chevalier de l'ordre Teutonique, mort vers 1300; un autre, très-important par la perfection de la sculpture (voir page 106), contient les restes de Duccio degli Alberti, ambassadeur de Florence alliée de la République dans la guerre contre le fameux Mastino Cane, seigneur de Vérone; l'ambassadeur mourut vers 1336, à Venise, et la République se chargea des frais de ses funérailles.

VASQUES

ET

PUITS.

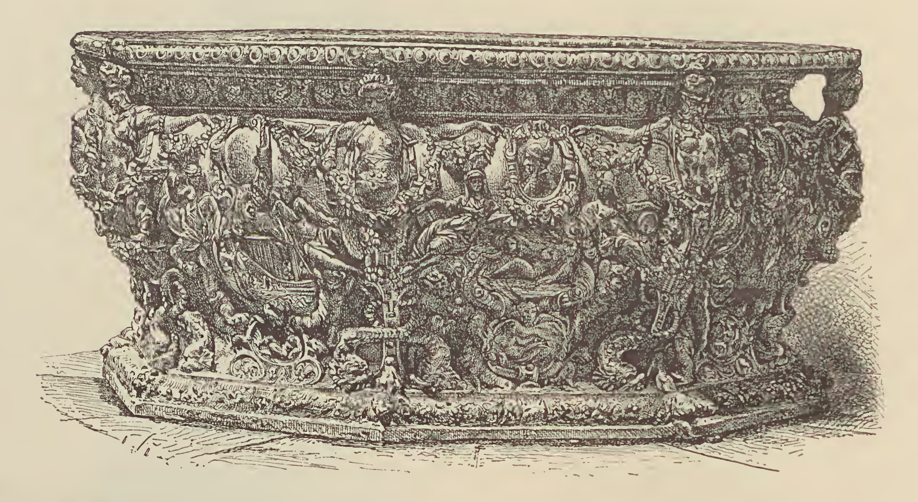


GOTHIQUE

ET

RENAISSANCE.

Puits du xve Siècle, attribué à Bartolommeo Bon. — Dans la Cour d'une Maison privée, près San Giovanni e Paolo.



Vasque en Bronze dans la Cour du Palais Ducal, par Nicolo Conti, directeur des Fonderies de Canons de la République.



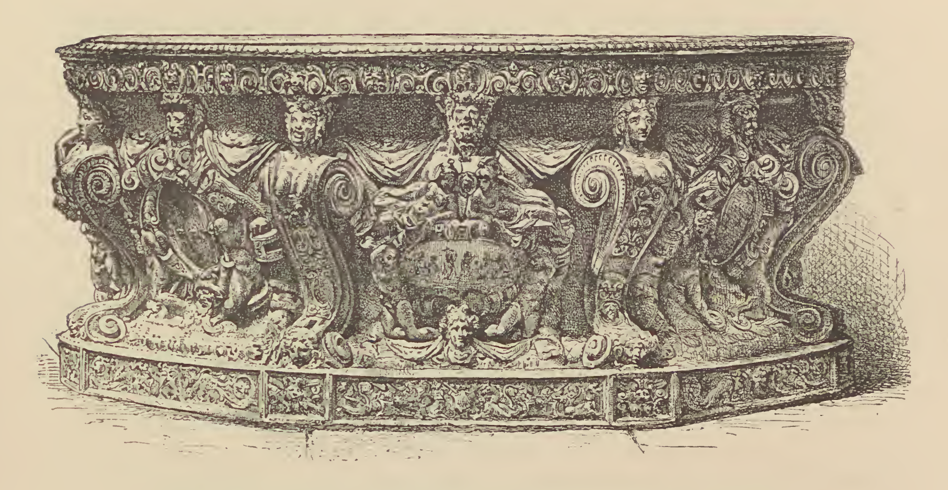
Puits du xve Siècle. — Même Exécution et même sujet que les Chapiteaux du Palais Ducal.



Puits de l'époque de la Renaissance.
Campo San Giovanni e Paolo.



Puits dans la Cour du Palais Oddi. Propriété de M. Gugenheim de Venise. — Époque fin des Lombardi.



Vasque en Bronze dans la Cour du Palais Ducal, par l'Alberghetti, Fondeur de la République.



Puits de l'Époque byzantine. — Canareggio.



Puits de l'Époque des Lombardi à Barbaria delle Tolle.

A Saint-Jean-et-Saint-Paul, dans la même forme, c'est-à-dire avec la statue couchée sur le cercueil et le dais gothique, on remarque la tombe de Jacopo Cavalli et celle du doge Antonio Venier. Un peu plus simple, mais du même temps, est celle de Paolo Loredano qui, en 1365, sut avec Pietro Mocenigo se rendre maître de la rébellion de l'île de Candie. L'un des doges les plus fameux du livre d'or ducal, Marco Cornaro, mort à quatre-vingt-deux ans, en 1367, a aussi sa tombe à San Giovanni, ornée de cinq statues qu'on peut attribuer au sculpteur le plus distingué de la Venise du moyen âge. A côté de Marco Cornaro, repose le magnifique Michele Morosini, mort en 1382. C'est une des premières pensées de l'homme cultivé, lorsqu'il foule aux pieds une pierre tombale, de savoir quelle fut la vie de celui dont les cendres reposent sous la dalle; ce Morosini était devenu cher à la République, parce qu'apprenant en Orient, où il était allé pour son commerce, le péril que courait le gouvernement de Venise engagé alors dans sa grande guerre contre les Génois, il mit à l'encan toutes les marchandises et les richesses qu'il avait amassées par son trafic et en envoya le prix au sénat pour soutenir les frais de la lutte.

Nous ne citons ici que les tombeaux où l'image du défunt repose sur le sarcophage; il en existe deux de ce genre à Saint-Marc, celui de saint Isidore, qui est de 1350, et celui d'André Dandolo, dans la chapelle du baptistère. Dans celui-ci, la figure du doge, placée sur l'arc, est protégée par un rideau relevé par deux anges.

On compte encore bon nombre de spécimens de cette époque, mais on abandonne, à mesure qu'on avance, l'idée ingénieuse de représenter le mort couché sur son propre tombeau. A Saint-Jean-et-Saint-Paul nous trouvons la tombe de Marco Justiniani, mort en 1347, celle d'Andrea Morosini, et enfin celles de Giovanni Dolfin et de Pietro Cornaro, morts en 1360 et 1361. Nous allons arriver au quinzième siècle avec ce mausolée splendide que la famille de la dogaresse Agnèse Venier lui a élevée en 1411. Tommaso Mocenigo, mort en 1424, repose à Saint-Jean-et-Saint-Paul, et on peut prendre cet exemple comme celui du passage du moyen âge à la première période de la Renaissance. Il faut observer, à l'honneur du goût des Vénitiens, que jamais, du treizième au quinzième siècle, c'est-à-dire depuis l'influence byzantine jusqu'à la Renaissance, leur période gothique n'est devenue excessive et folle dans la richesse de l'ornementation, et n'a donné dans ce travers qui a produit le gothique *flamboyant* des régions du Nord. Milan n'a pas échappé à cette exagération-là et son dôme en porte la trace; mais il n'y a pas lieu de s'en étonner quand on sait que la plupart des artistes qui ont pris part aux travaux de sculpture ornementale étaient des Allemands. Dans tout Venise, les écrivains et chroniqueurs, qui nous servent de guides comme esthétique architecturale, ne peuvent citer que trois ou quatre exemples de l'influence de cette manière, et les voici : à Saint-Marc les deux tabernacles décorés de marbres, à droite du chœur, où pendent les lampes, et devant lesquels s'agenouille la foule des fidèles; à San Zaccaria trois devants d'autels sculptés en bois, qui ont été faits pour encadrer les précieuse œuvres de Jean et Antoine de Murano en 1445; le dernier exemple est aux Frari, c'est une boiserie gothique appliquée au mur près la porte latérale.

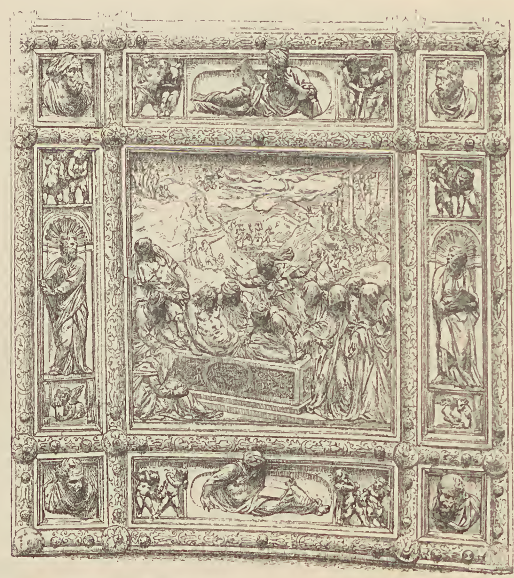
Il faut tenir compte aussi, quand on parle des tombeaux de Venise, des pierres tombales du moyen âge qui, encastrées dans les dalles et le pavement général des églises, présentent

le spécimen d'un art beaucoup plus restreint, mais qui est loin d'être sans intérêt. La plupart du temps celles qui se rapportent au quatorzième et au commencement du quinzième siècle en France, en Angleterre dans les cathédrales gothiques, ou à Venise dans les églises, portent en bas-relief l'image du défunt dans son costume de guerre ou sa robe religieuse. A Saint-George-Majeur on remarque celle qui recouvre les restes de Bonincontro de Boaterii, de Bologne, mort en 1380. Sculpté en bas-relief, ce Bonincontro, qui était évêque de Torcello, se présente vêtu de la robe épiscopale et montrant du doigt les livres saints; l'époque est très-bien marquée par l'arc ogival qui s'élève au-dessus de sa tête. Dans la même église de Saint-George-Majeur, une autre du même caractère est la pierre tombale de Tommaso Tommasini, évêque de Feltre, mort en 1446, et celle du sculpteur Giovanni de Sanctis, à Santa Maria dell' Orto.

On peut conclure pour cette période architecturale relative aux tombeaux: commencée en 1300, elle dure un siècle et demi à Venise, et jusqu'en 1450 elle reste pure de tout mélange. C'est dans l'ornementation que les nuances sont faciles à saisir; il y a le gothique tumulaire simple qui est purement architectural avec l'ogive, la colonnette, les trilobes et quelque maigre frise qui orne le dais; puis vient le gothique fleuri où la sculpture joue un plus grand rôle, où toutes les ressources que la flore offre aux sculpteurs ornemanistes sont mises en œuvre ; mais il ne faut pas s'y tromper, le gothique reste italien, il a son côté national, son empreinte et son caractère, et, quoique reçu des Arabes (selon Selvatico qui veut reconnaître là l'art des califes), ou du Nord, selon l'opinion commune, les artistes italiens, en acceptant ce style pendant cent cinquante ans, comme ils avaient accepté le style byzantin des Orientaux, conservent encore jusqu'à un certain point leur originalité.

Le monument sépulcral du doge Vendramin, dans l'église de Saint-Jean-et-Saint-Paul, ouvre admirablement la série des œuvres de ce genre qu'il faut classer comme appartenant à la Renaissance. L'œuvre est de Leopardi, qui vivait vers la fin du quinzième siècle et était déjà alors dans toute la plénitude de son talent. Ce Leopardi, auquel nous consacrerons un chapitre, était un fondeur; c'est à lui qu'on doit ces admirables bases des mâts qui s'élèvent encore devant le portail de Saint-Marc (page 99), et où flottaient les étendards de la République. C'est un des signes de la Renaissance que cette multiplicité des facultés chez les artistes; celui-ci de son état était fondeur, puisque c'est lui à qui on doit, comme tel, la célèbre statue du Colleoni de la place Saint-Jean-et-Saint-Paul, sculptée par le fameux Andrea Verocchio; cependant, quoique praticien, il se montre assez grand artiste pour qu'on lui donne, comme composition et comme exécution, les fameux candélabres de l'Académie, le tombeau de Vendramin, qui n'est plus un sépulcre, mais bien un monument avec toute son ordonnance et sa distribution ; la direction de la construction de Sainte-Justine de Padoue, et un nombre considérable d'œuvres qui exigent à la fois les connaissances de l'architecte, du sculpteur, du peintre, sans compter son savoir pratique. En même temps qu'il fond le cheval du Colleoni, il sculpte le piédestal exquis sur lequel elle se dresse, orgueilleuse et fière, et ni les Lombardi, ni le Bergamesco, ni Antonio Rizzo, ne vont plus loin que lui dans la science de l'arrangement, le goût admirable de la disposition, la fermeté d'exécution et la connaissance profonde du modelé.

Nous reproduisons ce monument funèbre du doge Vendramin, une des œuvres peut-être les plus pures de Venise; au point de vue du goût, c'est toute la noblesse et la grâce de



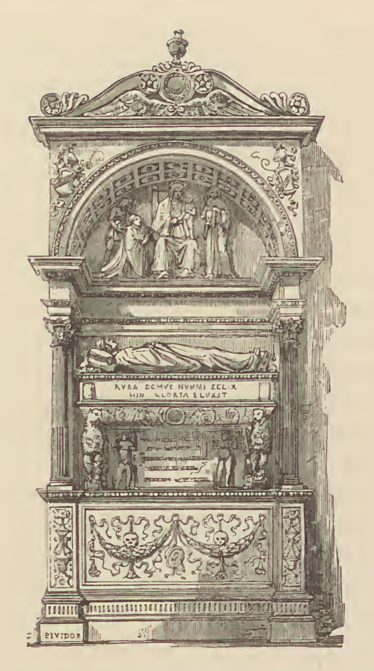
Panneau de la Porte de la Sacristie de Saint-Marc, par le Sansovino. — La Mise au Tombeau. — Bronze.

l'antique, avec une tenue, une réserve, un *châtié* dans le pli qui est peut-être encore supérieur à l'art grec, si audacieux que puisse paraître un tel jugement. La science des propor-



La Justice. — Bas-relief en Marbre par le Sansovino, sur la Façade de la Loggetta.

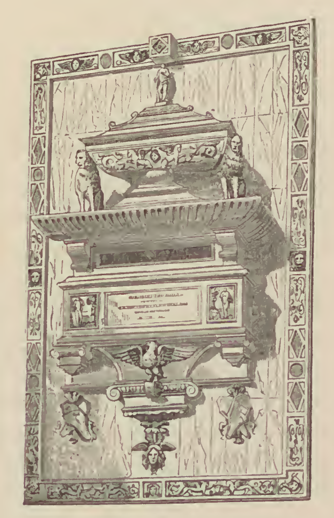
tions est arrivée à son comble, et il est impossible, entre les pompeuses et désordonnées compositions du dix-huitième siècle, dont nous parlerons plus tard, et les sèches compositions



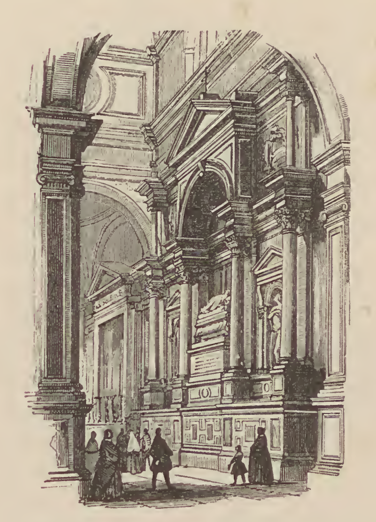
Monument de Jacopo Suriano de Rimini à San Stefano, 1535.



Monument de Pesaro. — Par le Longhena, 1669.

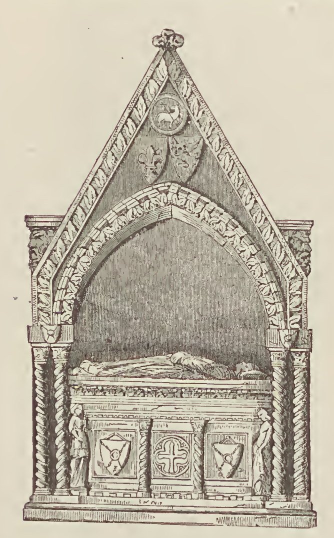


Monument de Pietro Bernardo aux Frari.
Par le Leopardi, 1525.



Monument funèbre du Doge Veniero à San Salvatore.
Par le Sansovino, 1556.

des siècles antérieurs, de ne pas s'éprendre d'une admiration sans borne pour la prodigieuse époque où un fondeur de génie était capable de dessiner un tel chef-d'œuvre, d'en ordonner l'exécution et la suivre, et, collaborant comme sculpteur à sa propre composition architecturale, de l'orner d'un monde de figures, statues allégoriques, portraits de patriciens, vertus théologales, images de la Vierge et des saints, chimères et symboles qui font si bien corps avec le monument, qu'on sent qu'une seule pensée et un même génie ont inspiré l'œuvre exécutée par une seule main. Un certain Lorenzo Bregno, au commencement du seizième siècle, a élevé à Venise, aux Frari, des monuments funèbres dignes d'attirer l'attention; nous comptons parmi ceux-ci celui de Benedetto Pesaro, un des commandants des forces navales et terrestres de la République, qui mourut en 1510, et son corps fut déposé aux Frari. C'est encore un de ces exemples pompeux du style funéraire de la Renaissance; l'architecture et la sculpture ont fait de cette tombe un véritable arc de triomphe, où tous les emblèmes qui rappellent la carrière du grand capitaine se trouvent rassemblés. A San Giovanni e Paolo encore, ce même Lorenzo Bregno, plus mouvementé mais beaucoup moins correct que les Lombardi et les Leopardi, a aussi élevé le monument de Luigi Naldo da Briseghella, général d'infanterie de la République, mort en 1510, qui s'est signalé dans de nombreuses batailles pendant la ligue de Cambrai. On peut encore signaler dans la même église un admirable sarcophage, celui de Pasquale Malipieri, et, parmi ceux qui sont du style le plus châtié, les monuments de Matteo Giustiniani, Bartolomeo Bragadino, Michel Steno, Giovanni Battista, Boncio et Girolamo Canale.



Sépulcre de Duccio degli Alberti aux Frari, 1336.

A San Fantino, nous avons, de la même époque et du même style (1517), le monument de Vinciguerra Dandolo; à San Zaccaria, là même où repose Alessandro Vittoria le grand sculpteur, dans l'église des Lombards qui offre une des plus belles façades de la renaissance, on voit aussi le monument de Marco Sanudo, ce prodige d'éloquence et d'érudition. On pense que ce tombeau pourrait être attribué au Leopardi.

A San Stephano, repose Suriano, médecin célèbre, et cette tombe, quoique de la plus pure renaissance, montre le grand praticien couché sur le cercueil (page 105). Jacopo Marcello, capitaine de la mer, mort sous les murs de Gallipolli en 1484; Generosa Orsini, femme de Luca Zeno, procurateur de Saint-Marc; Melchior Trevisani, le grand capitaine, vainqueur du duc de Milan à Crémone, mort de douleur en 1500 pour avoir échoué dans la prise de Modène; enfin Pasqualigo, Brugnolo le grand professeur mort en 1505, et Pietro Bernardo (page 105), ont aussi leurs tombes aux Frari. Toutes ces tombes, sans exception, plus ou moins riches, plus ou moins belles de forme, appartiennent à la période de la Renaissance et montrent à quel point l'art de la sculpture ornementale était arrivé à Venise au commencement du seizième siècle.

Depuis le treizième siècle jusque-là, cet art funéraire est resté dans une limite pleine de réserve, même dans les occasions les plus mémorables et pour célébrer le souvenir des plus puissants, des plus riches et des plus nobles. Généralement un sarcophage, s'il est simple, consiste en une urne sépulcrale plus ou moins ornée, protégée parfois par un arc, reposant sur une corniche supportée par des consoles ou par des figures accroupies, figures d'hommes ou d'animaux, et enrichie de frises, de rinceaux, de bas-reliefs. Si le tombeau est très-riche et appuyé au mur d'une église, il sera la représentation d'un monument, se composera d'un soutènement, d'un ordre de colonnes, quelquefois de deux ordres superposés, et dans chaque entre-colonnement s'ouvriront des niches qui reçoivent des personnages, des saints, des figures symboliques. L'urne repose sous un bel arc; au centre et au-dessus de cet arc, faisant pyramide et couronnant toute la composition, peut-être verra-t-on se dresser la statue du héros mort, doge ou capitaine. Mais, à mesure que nous avançons, nous allons assister à toutes les pompes, à tous les fastes, à tous les débordements et à toutes les fantaisies des artistes. Un des premiers exemples de cette décadence, c'est le monument d'Orazio Baglioni à San Giovanni e Paolo (première moitié du dix-septième siècle). Nous allons toucher à cette période architecturale que les Italiens ont désignée sous le nom de *Barocco.*

L'auteur de *l'Architecture et la Sculpture à Venise, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours,* croit que l'influence produite par la statue équestre du Coleoni, qui s'éleva sur la place San Giovanni Paolo fut extrêmement fatale. Je cherche vainement comment une œuvre aussi admirablement belle que celle du Verocchio a pu nuire à la cause de l'art, et je suppose que l'auteur a voulu dire que, cette représentation pompeuse n'étant pas toujours en rapport avec le mérite de l'homme, au lieu d'un monument exceptionnel et unique autorisé par le mérite transcendant du défunt: on arriva à la banalité en élevant à des personnalités (assez peu éclatantes parfois) des monuments tumultueux et d'un goût déjà perverti. Comme le Gattamelata avait eu sa statue équestre par Donatello, sur la place de Padoue, ce brillant *Capitano di guerra* qui s'appelait Coleoni voulut à son tour avoir la sienne (car il faut qu'on sache qu'elle fut élevée par ses soins, ce qui ne laisse pas d'être piquant et trompe un peu la postérité). Après ces deux véritables héros, tous les soldats d'aventure qui servirent la République voulurent être représentés à cheval, dans les monuments et sur leurs tombeaux : ce parti pris n'était plus d'accord avec le style sobre et calme des monuments, les lignes architecturales étaient rompues; enfin les murs d'une église, la hauteur à laquelle on dresse un tombeau, l'insuffisance de la place, l'étroitesse du piédestal, la nécessité de voir cet énorme cheval en raccourci: toutes ces conditions réunies constituaient une dégénérescence du goût et concoururent certainement à créer un art pittoresque mais qui est encore un art de décadence.

A partir de ce moment on ne peut plus proposer les monuments funèbres comme des exemples à suivre et comme des œuvres d'art dignes d'admiration. Sans doute, l'aspect est pompeux, la matière est riche; mais ces immenses *machines,* dont le monument du Pesaro des Frari est le plus curieux type (voir page 105), touchent au délire de l'imagination. L'orgueil humain n'a plus de borne, il lui faut des mausolées babyloniens, et Longhena, l'architecte de la Salute, va mettre son talent considérable au service de ces patriciens qui pensent plus à la

MARTEAUX

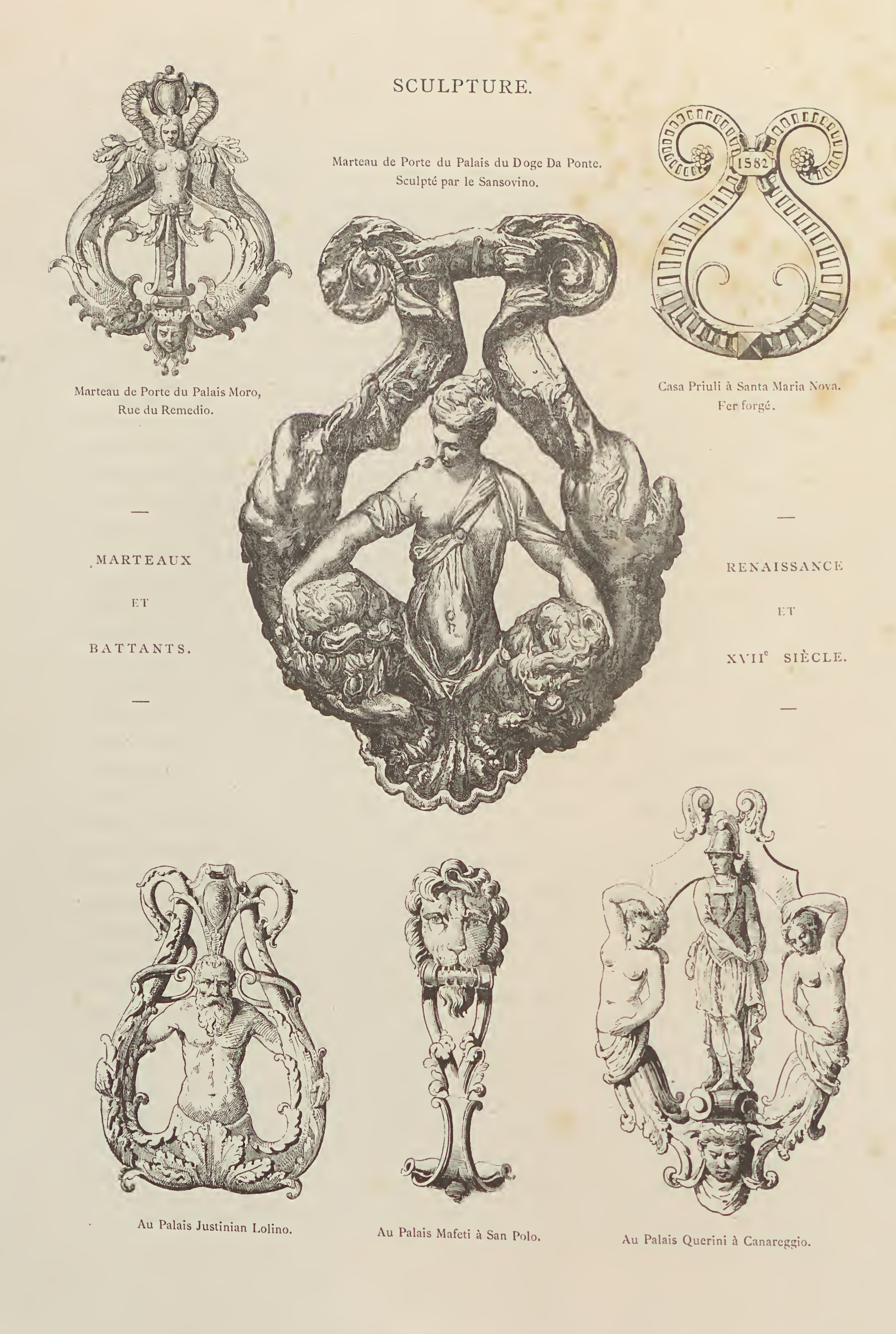
ET

BATTANTS.

RENAISSANCE

ET

XVII[e] SIÈCLE.



Marteau de Porte du Palais du Doge Da Ponte.
Sculpté par le Sansovino.

Marteau de Porte du Palais Moro,
Rue du Remedio.

Casa Priuli à Santa Maria Nova.
Fer forgé.

Au Palais Justinian Lolino.

Au Palais Mafeti à San Polo.

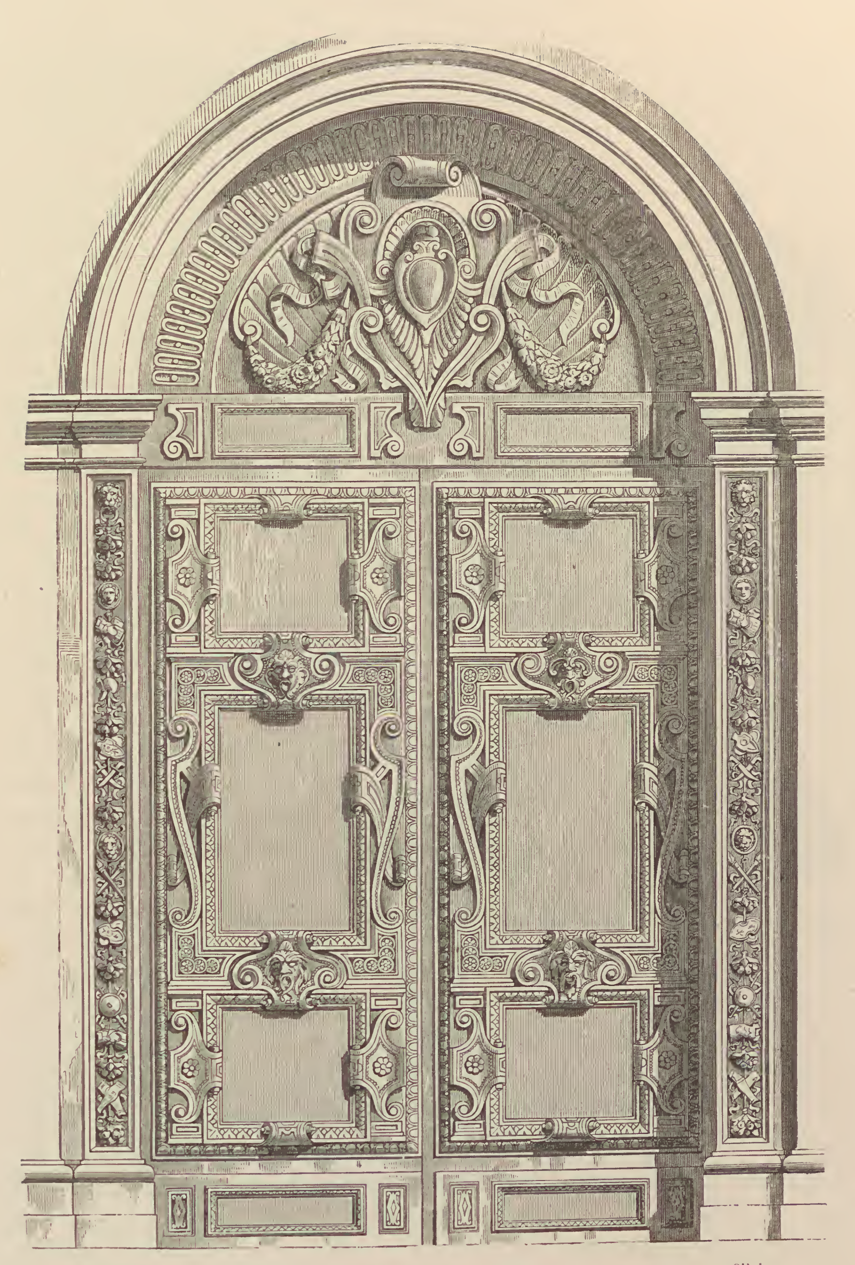
Au Palais Querini à Canareggio.



TORRETTI — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE

(Bas-Relief de l'Église Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise.)

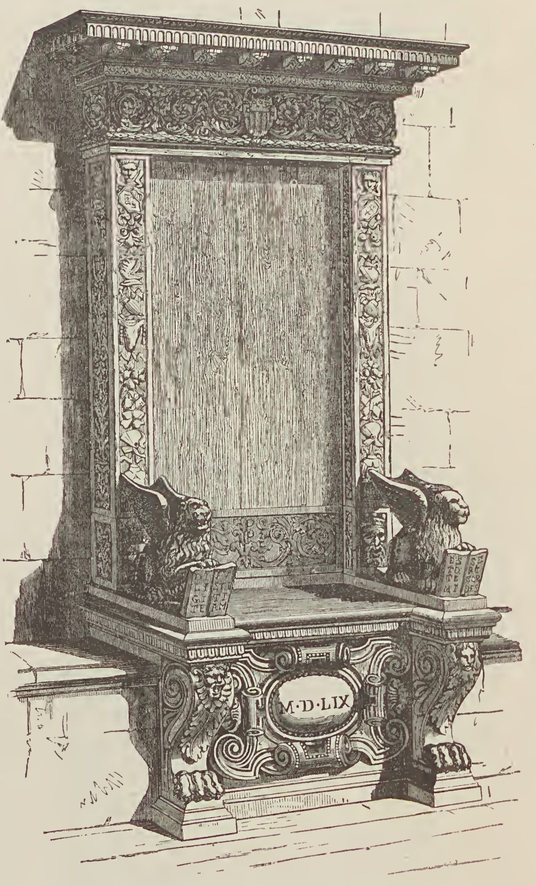
12



Porte conduisant à la Stanza dei Scudieri, au Palais Ducal (Scala d'oro). — Bois sculpté du XVIe Siècle.
Dessinée et exécutée par Alessandro Vittoria.

gloire des petits-fils qu'à celle de leurs aïeux et leur consacrent un sépulcre taillé dans les marbres les plus rares et les plus précieux. Le dernier tombeau qu'on puisse citer est celui de Paolo Paruta, le célèbre historien; il s'élève au *Spirito Santo,* et on peut encore l'attribuer, à coup sûr, au Longhena et au second quart du dix-septième siècle.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de la sculpture appliquée aux tombeaux; c'est là, en effet, et dans les splendides monuments de Venise, qu'il faut chercher les sculpteurs les plus illustres confondus dans le monument même et faisant corps avec eux. Cependant la statuaire proprement dite existe à l'état d'école; elle s'inspire d'abord des Florentins, elle se développe et arrive à son apogée à Venise avec les Lombardi et Leopardi; elle devient pompeuse, élégante et maniérée avec le Vittoria et Girolamo Campagna (1552-1623), l'auteur de la statue du doge Lorédan, des statues de la chapelle du Rosaire à San Giovanni e Paolo, de celles qui décorent les retombées de l'arc du pont du Rialto, de l'autel de Saint-George Majeur et de tant d'autres œuvres pour la plupart disséminées dans les églises. Nous voulons consacrer à ces grands artistes un chapitre spécial. Jetons un coup d'œil rapide sur ceux qui leur succèdent et qui, au lieu de continuer leur tradition, vont de génération en génération arriver à la pleine décadence de leur art.



Bois sculpté. — Banc vénitien de 1559.

Giulio del Moro est un élève de Campagna et lui succède, on lui doit les tombeaux des doges Priuli et Delfin de San Salvatore; il était habile dans tous les arts et signe orgueilleusement au pied des monuments : *Julius Maurus Veronensis, sculptor, pictor et architectus.*

Quand le dix-septième siècle commence et que le Longhena, cet artiste de haut vol mais d'un goût sans frein dans le détail, élève ses monuments d'un jet qui touche au sublime, il

va naturellement entraîner les sculpteurs à exagérer le mouvement, et Matteo Carnero et Alessandro Trémignan, l'auteur de l'Église San Mose, ne seront pas faits pour corriger les



Antonio Canova, né le 1er Novembre 1757, à Possagno, mort à Venise le 12 Novembre 1822. — D'après une Gravure de Piroli.

erreurs de ces ciseaux intempérants. Le cavalier Bernini semble devenu l'exemple et le modèle idéal, et vers le milieu du dix-septième siècle, à Venise, Clemente Moli, Marchio



Bois sculpté. — Soufflet vénitien du xvie Siècle.

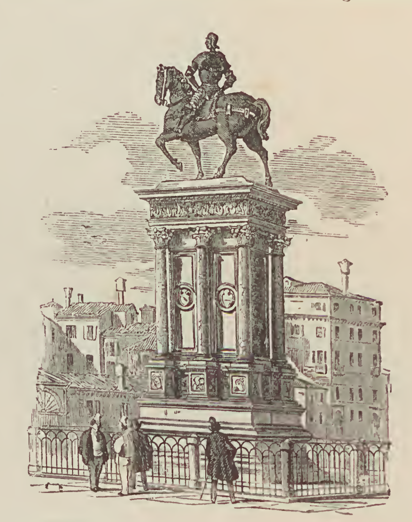
Barthel, Albert de Brule, Camillo Mazza, Pietro Baratta, Giovanni Marchioni, Antonio Corradini, Andrea Brustolon, qui a poussé si loin l'art de la sculpture sur bois et qu'on peut

regarder comme l'inventeur des meubles bizarres d'un rococo extravagant, sont les représentants de la sculpture vénitienne.

Nous avons fait graver quelques spécimens de cet art de l'*Intagliatura* qu'on n'a poussé nulle part plus loin qu'en Italie; on peut comparer les sobres compositions des meubles du seizième siècle, à Venise, avec les singuliers modèles dont l'Académie de Venise possède une très-curieuse collection offerte par le comte Girolamo Contarini.

Giuseppe Torretti et Alvise Tagliapietra, dont nous faisons graver deux bas-reliefs qui figurent dans la Chapelle du Rosaire de San Giovanni e Paolo, « *la Purification de Marie au Temple* » et « *la Présentation de la Vierge au Temple* », sont les derniers grands artistes de la première moitié du dix-huitième siècle; malgré la corruption du goût, il faut avouer qu'on ne saurait pousser plus loin l'habileté de la main; ils jouent avec le marbre, ils chiffonnent les étoffes comme le faisaient nos peintres galants du dix-huitième siècle.

Canova va naître à Possagno; il retourne aux sources antiques, et il y a de la volonté froide de David dans ce jeune statuaire, qui naît pour ainsi dire sur les genoux des élèves de l'Algardi, du Bernin, de Torretti et de Tagliapietra, et qui s'obstine à fixer ses yeux sur l'antiquité; il a été l'élève d'un élève de Torretti. A quelque point de vue qu'on se place pour le juger, malgré la sécheresse de son ciseau, et quoique nous n'ayons pas pour son talent l'enthousiasme extraordinaire de Stendhal; nous reconnaissons qu'il a atteint parfois les sommets de l'art, qu'il a su exprimer la grâce, la pudeur et la noblesse; que quelques-unes de ses compositions ont même parfois un aspect grandiose qui est le signe des artistes de haute race. Le territoire de Venise doit s'honorer de l'avoir vu naître; à ce titre, il méritait une place ici, et nous donnons son portrait d'après une bonne gravure du temps.

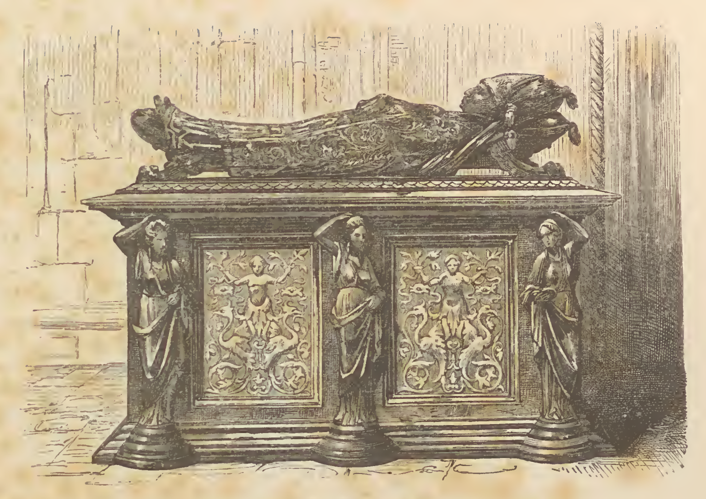


Le Monument du Coleoni sur la Place San Giovanni e Paolo.



LOUIS TAGLIAPIETRA — LA PURIFICATION DE MARIE AU TEMPLE

Bas-Relief de l'Église Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise.)



Monument du Cardinal Zeno, à Saint-Marc, par Pietro Lombardo. (Bronze.)

LA FAMILLE DES LOMBARDI

PIETRO LOMBARDO



Façade de la Scuola San Marco par Mº et Tº Lombardo.

Pietro est le chef de cette dynastie d'artistes, l'honneur de Venise, qui, depuis le milieu du quinzième siècle jusqu'au commencement du dix-septième, se transmirent le génie comme un héritage légalement recueilli. Le berceau de la famille était la campagne lombarde ; son premier théâtre, la ville de Ravenne. A l'inspection minutieuse des deux autels exquis de Saint-Jacques et de Saint-Paul, qui sont à l'entrée du chœur de Saint-Marc, autels qui datent de 1462 et 1471, on peut avec certitude reconnaître et la pensée et la main de Pietro; c'est une date qui permet de fixer l'âge du premier des Lombardi, mais leur histoire est restée incertaine quoique Temanza ait été leur historien. On sait qu'en 1482, alors que Bernardo Bembo était gouverneur pour Venise de la vieille cité lombarde, on lui commanda la chapelle du Dante et le sarcophage. Il en exécuta et l'ar-

chitecture et la sculpture, qui portent le cachet irrécusable de son invention. Sur la place publique de la même ville, selon la mode vénitienne et selon le vœu du Sénat qui administrait la ville conquise, il éleva aussi les deux grandes colonnes, afin de dresser sur le chapiteau, à l'instar des colonnes de la Piazzetta, la statue de saint Apollinaire, le protecteur de la cité, et le lion ailé, insigne de la domination de Saint-Marc.

La même année, il commença, pour le compte de la ville et sous la surveillance des provéditeurs élus, la construction de cette admirable petite église de *Santa Maria dei Miracoli.*

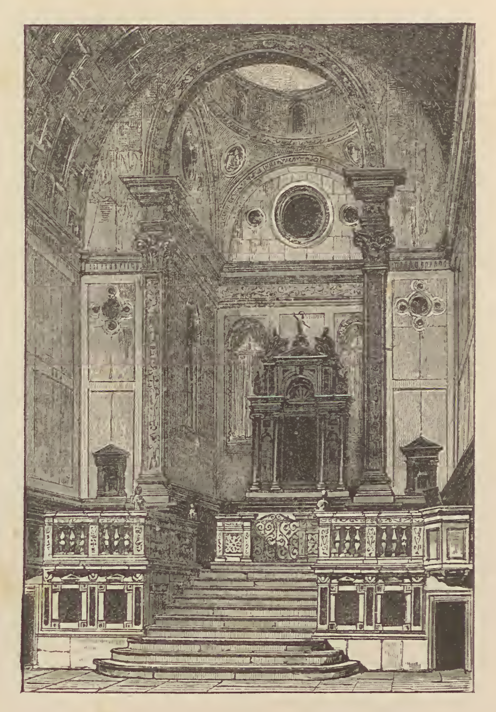


Façade de la Scuola di San Rocco, attribuée à Lombardo et au Scarpagnino.

Il mit sept années à l'achever; il en avait obtenu la direction au concours. L'art de Santa Maria, qui est absolument caractéristique de la manière des Lombards, est une appropriation des formes grecques et romaines; mais ce parti pris n'exclut pas l'ingéniosité dans le plan, et chacun sait qu'en architecture toutes les formes résultent de ces dispositions, car elles indiquent fatalement à l'artiste les lignes de son monument; ce n'est plus que dans le système d'ornementation qu'il pourra, à son gré, exprimer ses pensées intimes, dire son caractère et marquer son cachet particulier. Le Lombard devait, dans l'ornementation de Santa Maria dei Miracoli, donner sa formule à tous les points de vue; plus tard il devait faire plus grand, et ses successeurs allaient trouver des occasions de dire d'une façon plus grandiose ce qu'ils avaient dans la tête et dans le cœur; mais, je le répète, ils sont là tout entiers, et que ce soit en

architecture civile ou religieuse, qu'ils construisent un palais comme le palais Dario ou une basilique comme cet admirable monument de San Zaccaria, on les reconnaîtra à ce signe indélébile de leur école : la pureté de l'art grec alliée à la fantaisie vénitienne, et la chasteté du ciseau des Florentins jointe à la grâce et à la légèreté des artistes nés dans la lagune.

On a détruit, il y a plus de trente ans, un petit temple du Lombard qui s'élevait à *San Andrea della Certosa,* dont Temanza a donné une description très-élogieuse. Une autre église construite par lui à Murano, celle de Saint-Christophe, a été jetée aussi à bas pour faire le cimetière de la ville. Les amis des arts l'ont regrettée, car, outre ses élégantes proportions, elle était pleine de charmants détails et d'une ornementation digne du maître.



La Madona dei Miracoli, par Pietro Lombardo.

Le *monument du cardinal Zeno,* qui se voit à l'entrée de la basilique de Saint-Marc près la chapelle du baptistère, est l'œuvre de Pietro. C'est un monument superbe dans le plus étonnant des monuments ; ce n'est pas d'ailleurs le seul point de Venise où se rencontre ainsi dans une basilique une œuvre hors ligne due à un architecte ou à un sculpteur de génie. La ville est pleine de ces surprises-là, et celui qui se contenterait d'admirer l'ensemble d'un temple, sans descendre au détail, se priverait de bien des joies artistiques. Antonio Lombardo et Alessandro Leopardi avaient été d'abord chargés de ce travail ; une dissension s'éleva entre eux, on leur substitua Zuane Alberghetti et Zuane delle Campane. Comme le travail n'avançait pas encore, on appela définitivement Pietro Lombardo, qui eut ainsi son propre fils sous sa direction. Le travail ne fut fini qu'en 1515; Pietro fit les figures du sarcophage, la Foi, l'Espérance, la Charité, la Prudence, la Piété et la Munificence, et aussi celle du cardinal couché sur la tombe. L'autel de cette même chapelle est une des plus belles œuvres de détail de Pietro ; les rinceaux et les ornements de toute nature sont d'une finesse achevée ; on ne peut leur comparer, dans leur grâce et dans la science du détail, que les étonnantes portes de la cathédrale de Côme de Rodario.

Le beau monument funèbre de Pietro Mocenigo à San Giovanni e Paolo est certainement son œuvre. Quoique le doge soit mort en 1476, il ne construisit le tombeau que plus tard. Cette fois, le sculpteur put se donner carrière, car l'architecture générale du monument lui a réservé une grande part, et, comme il réunit les deux arts, on a là un spécimen parfait de sa

manière; cependant un tel travail ne pouvait être mené à bonne fin qu'à l'aide de collaborateurs très-habiles, et Pietro, dans cette circonstance, eut recours à ses deux fils Tullio et Antonio.

Dans l'architecture civile, on attribue sans contestatiou à Pietro l'architecture du palais Vendramin, qui appartint à la duchesse de Berry; une certaine analogie de style, c'est-à-dire un parti pris d'inscrire deux fenêtres en arc plein cintre dans une grande ouverture d'un seul arc reposant sur deux pilastres, lui a fait attribuer également le palais Corner Spinelli sur le grand canal; nous les publions tous deux, et le lecteur pourra juger de la vraisemblance de la supposition.



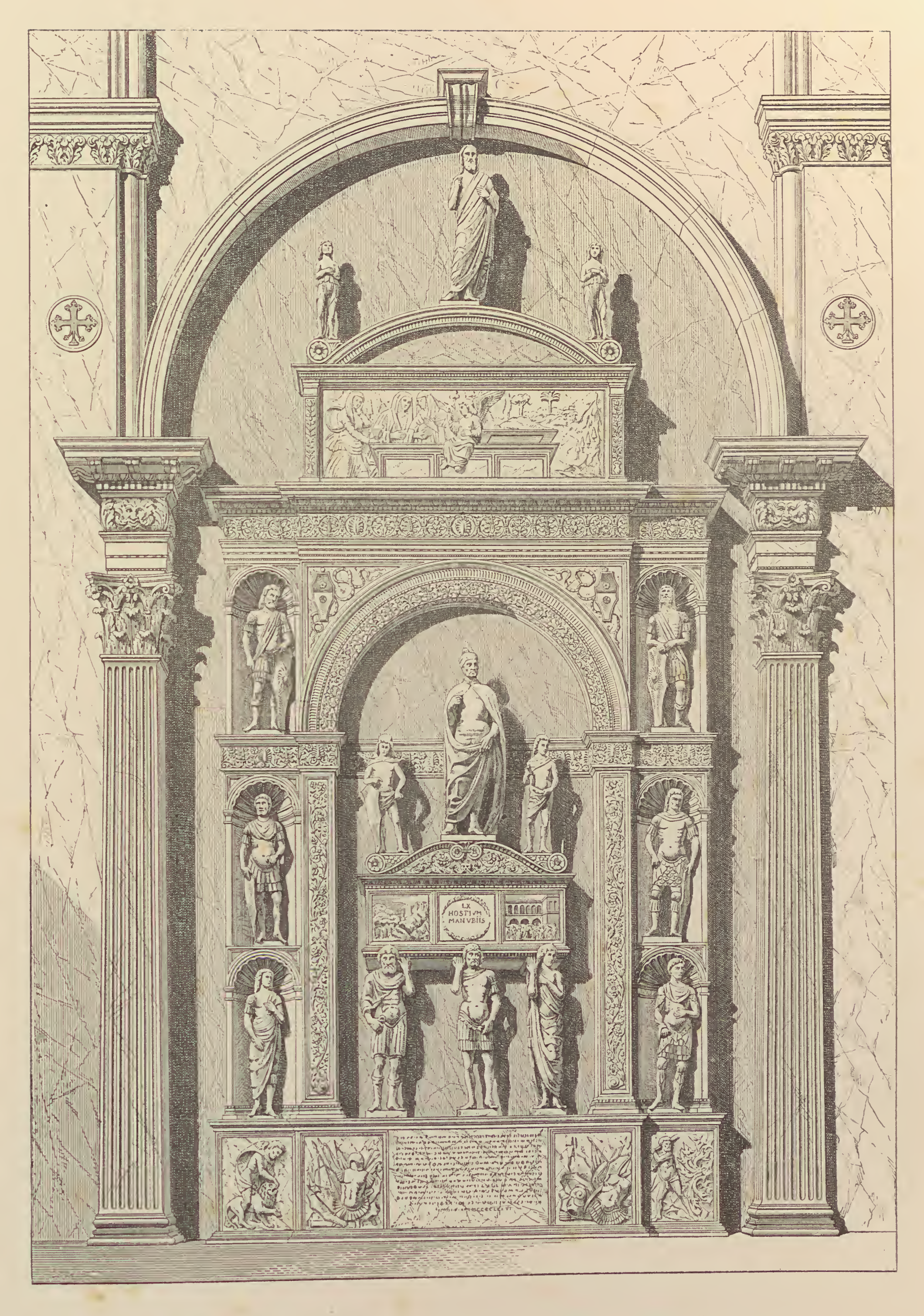
Chapiteau de la Scuola de San Rocco.

Ce n'est guère qu'à la fin du quinzième siècle, en 1499, que Pietro Lombardo, jouissant de toute sa réputation, se trouva naturellement désigné au choix de la seigneurie comme directeur des travaux publics, à la place d'Antonio Riccio, l'auteur de l'escalier des Géants, collaborateur à la belle façade intérieure du palais à laquelle il mène, et à la façade sur le petit canal que traverse le pont des Soupirs.

Le décret original est du 15 mars 1499; il a été conservé, et c'est véritablement à partir de la fin du quinzième siècle qu'on a des notions précises sur les artistes qui ont pu signer tel ou tel monument de Venise. « Antonio Rizzo, autrefois nommé député à la fabrication du palais, avec le salaire de 125 ducats d'or à l'année, se trouvant absent de Venise, et étant devenu nécessaire de procéder à la direction dudit palais, Pietro Lombardo, homme très-distingué dans son art, y sera substitué et nommé avec la même solde, qui partira du 16 du mois de mars; il pourra ainsi continuer à surveiller et diriger la construction comme il a fait ces mois passés. » Ces derniers mots veulent dire que Pietro avait fait l'intérim, c'est évident, et il n'y a pas à en douter en voyant les façades. Nommé en 1499, il remplit ses fonctions jusqu'en 1511; la belle architecture de l'intérieur de la cour qui correspond au flanc de la basilique de Saint-Marc est de 1501, c'est-à-dire des premières années du règne de Leonardo Lorédan comme doge; on peut donc en conclure, malgré toutes les assertions contraires des écrivains les plus distingués de Venise, qu'il en a été et l'inspirateur et l'architecte, sinon au point de vue du plan, — car nous voyons qu'il est substitué à Antoine Rizzo, — au moins au point de vue de l'ornementation extérieure. On lui



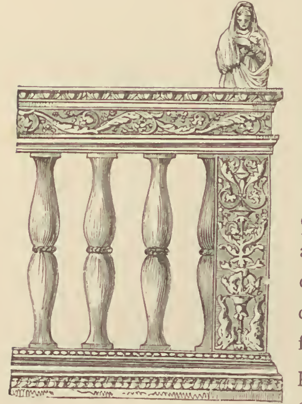
Portail de Saint-Jean-l'Évangéliste (Leopardi).



P. LOMBARDO ET SES FILS — TOMBEAU DU DOGE PIETRO MOCENIGO

(Monument de l'Eglise Saint-Jean et Saint-Paul à Venise.)

a attribué la fameuse tour de l'Horloge, dont la porte cintrée conduit à la *Merceria*, mais le *Diario de Sanudo* assigne à cette construction la date de 1466, et Pietro n'était pas encore au service de la République de Venise.



Balustrade à Santa Maria dei Miracoli.



Formelle à Santa Maria dei Miracoli.

Comme statuaire prise indépendamment des monuments, chapelles et tombeaux, Pietro Lombardo produisit fort peu. On lui attribue avec certitude quelques petites figures qui décorent San Stefano et qui ne révèlent pas un artiste de très-grande importance. Il lui fallait la conception d'ensemble où la sculpture est si liée au monument que la ligne générale suffit au plaisir des yeux et satisfait les plus exigeants. En février 1504, le *Fondaco dei Tedeschi* du Rialto fut incendié, et c'est Pietro qui fut chargé de le réédifier; mais malheureusement nous ne voyons plus qu'une masse sans caractère là où un aussi beau génie avait dû élever une fabrique d'une noble allure, rehaussée par les belles peintures dont le Giorgione et le Titien la décorèrent plus tard.



Colonne de San Zaccaria.




Pilier sculpté de Santa Maria dei Miracoli (Lombardi).



Arc intérieur de San Zaccaria.

A partir de 1511, c'est en vain qu'on cherche la trace de Pietro; il est remplacé dans son office de *protomastro* du palais ducal et de la seigneurie, ce qui évidemment veut dire qu'il a cessé de vivre à cette époque. Il est le fondateur de la dynastie des Lombardi et tient brillamment sa place dans l'ensemble, mais il sera certainement surpassé par ses descendants.

MARTINO LOMBARDO



ARMI les monuments les plus parfaits de Venise appartenant à l'époque de la Renaissance, on compte la *scuola di San Marco* et l'*église de San Zaccaria,* et tous deux sont dus à Martino.

Il m'est difficile de dire s'il était fils de Pietro; je ne le crois pas, car ses travaux sont contemporains des siens et il disparaît avec lui; ce devait être plutôt le fils d'un de ses frères. La scuola di San Marco est l'incomparable monument (aujourd'hui destiné à un hôpital civil) qui s'élève à gauche de la façade principale de San Giovanni e Paolo, sur cette place admirable où se dresse, dans sa fierté et sa noblesse, la superbe statue équestre du Coleoni. Les trois monuments réunis, l'étroit canal et le pont qui le traverse, forment un des plus beaux ensembles de Venise. Il n'y a pas là de parité absolue dans les époques; le piédestal à la fois charmant et noble de la statue, dû au talent de Leopardi, est certainement en harmonie avec la scuola, mais l'architecture de la façade de San Giovanni e Paolo est antérieure, c'est le caractère de la transition entre l'art gothique et la Renaissance. La belle porte principale de la façade, à laquelle vient se rattacher le monument de Martino, est même une ogive très-accentuée, mais l'ornementation sent la Renaissance prête à florir.

Il ne faut pas décrire ces monuments, il faut les montrer (voir page 113), et le voyageur doit les visiter. On ne craint pas d'affirmer que jamais l'architecture, sans en excepter aucune époque, ne revêtit des formes plus aimables, ne se révéla plus gracieuse et plus inventive dans le détail, et ne fut plus riche dans sa fantaisie. Rien de pédant, rien de sec, rien de triste sous prétexte de grandeur. La porte est ramenée à des proportions humaines, c'est une entrée usuelle où on passe sans apparat; Martino l'encadre dans une porte plus grande d'un détail exquis, riche comme la porte de Stanga, mais plus simple et d'un jet hardi. A droite et à gauche, comme il n'a pas besoin d'issue, sa fantaisie lui dicte une ornementation des plus étranges et de l'aspect le plus inattendu. Tout en restant dans les lignes architecturales, il simule deux perspectives encadrées dans deux arcs un peu moins élevés que celui de la porte principale. Ce sont deux allusions à Saint-Marc, deux lions grandeur nature sculptés en bas-relief, qui se tiennent debout et semblent garder le seuil; par un jeu de mosaïques de marbre, l'artiste simule une perspective dont les animaux forment le premier plan donnant tout son effet au recul. Ce détail sculptural est dû à Tullio qui est regardé comme l'ouvrier le plus habile et le ciseau le plus savant de la famille. Il n'y a rien de régulier dans cette façade, les jours s'ouvrent à l'aventure, là où le besoin a porté l'homme à chercher la lumière nécessaire; mais elle est conséquente avec le plan, et c'est tout ce que demande la raison : le goût saura prendre un parti harmonieux et satisfaire les yeux de celui qui regarde l'effet général du monument sans se préoccuper de sa distribution intérieure.

Rien de plus riche que le grand tympan qui couronne la façade, fronton circulaire qui rap-

pelle celui de San Zaccaria et contre lequel est plaqué le lion chargé de rappeler encore que la scuola est dédiée à Saint-Marc. Encore qu'il soit à une bien petite échelle, le dessin que nous donnons ici est assez spirituellement exécuté pour qu'on devine ce qu'il y a de grâce noble dans ce bel ensemble. L'intérieur est à la hauteur de ce que promet une telle entrée; les escaliers, les salles, leurs plafonds sont aussi bien conçus qu'exécutés; les frises courent sveltes, légères, pleines de finesse; les combinaisons géométriques, qui ont fourni tant de ressources aux Lombardi, sont agencées avec une souplesse et une rare fécondité. Ce n'est plus la sobriété de Fra Giocondo à la maison des seigneurs de Vérone; mais, après ce monument et les *Miracoli,* de tout le territoire de Venise c'est peut-être le plus exquis et le plus rare.

San Zaccaria, où repose l'illustre Alessandro Vittoria, une des plus belles églises de Venise, est attribué par Temanza à Martino, et Selvatico fait observer qu'il ne peut pas souscrire à cette assertion en raison des dates; mais, si on visite cette église, on comprend vite que la différence de style évidente entre l'intérieur et la façade prouve que cette dernière est postérieure. Si l'arc plein cintre de la Renaissance est adopté pour l'architecture du premier ordre à l'intérieur, les voûtes reposent sur des arcs en ogive, et cette forme coïncide avec la date de la construction, 1456, tandis que le parti pris de la façade accuse hautement la façon des Lombardi et porte la date de la première moitié du seizième siècle. Il n'y a pas à douter, selon nous, que celui qui a donné le dessin de la scuola di San Marco soit l'auteur de la belle façade de San Zaccaria. Ces frontons en arcs, riches de relief et de moulures, ces surfaces plates, sans jours, décorées de panneaux d'une belle proportion, la sobriété élégante de l'ornementation, la fantaisie dans les chapiteaux et les combinaisons des formes géométriques précieusement agencées, tout accuse la main des Lombardi, et parmi les Lombardi celle de Martino.

TULLIO ET ANTONIO LOMBARDO



IEN n'est plus facile que de caractériser la part qui incombe, dans les monuments dus à la conception de leur père, à chacun des deux fils de Pietro, ses collaborateurs habituels. Tullio fut véritablement un artiste et un grand artiste, comme tel il a eu sa personnalité et sa haute situation; il n'en est pas de même d'Antoine, qui a été simplement un sculpteur auquel, une silhouette générale étant donnée ou une maquette d'une certaine grandeur, on confiait l'exécution d'une statue, d'un bas-relief, des frises ou des chapiteaux.

Tullio fut à la fois architecte et sculpteur; comme architecte il n'eut pas grand renom; il a conçu des monuments dans leur ensemble, quelque palais probablement, mais la seule œuvre très-importante qu'on connaisse de lui dans ce genre-là, c'est l'*église de San Salvatore.* Giorgio Spavento l'avait commencée; Tullio n'en approuva ni le plan, ni les élévations, et y apporta un tel changement, avec l'assentiment de la fabrique et des patrons de la paroisse, qu'on peut dire hardiment que l'œuvre est sienne. Mais c'est surtout à

Trévise qu'on peut le juger dans les œuvres d'ensemble; c'est lui qui accomplit la construction du chœur de la *Madona delle Grazie*. Au dôme de la ville, il a fait la chapelle du sacrement et trois autres chapelles dans le couvent de San Paolo, et il a sculpté sur le sarcophage de l'évêque Zanetti, construit par Pietro, un aigle en plein relief qui est un chef-d'œuvre.

Cependant sa renommée est celle d'un sculpteur de figure, et de toute la famille c'est celui qui a laissé le plus grand souvenir dans ce genre. A Venise, à l'église *San Martino,* on lui doit quatre petites figures d'anges sur un des autels, figures que les amateurs regardent comme l'œuvre la plus pure de l'époque, celle qui se rapproche le plus des admirables sculpteurs florentins du quinzième. A San Giovanni e Paolo, le *Monument funèbre de Mocenigo* est dû à sa collaboration avec Pietro son père; le grand capitaine était mort depuis longtemps, mais on tarda à lui donner un asile définitif, et Tullio, quoique très-jeune alors, fut chargé du travail. C'est une composition dans le genre de celles que nous avons reproduites dans le chapitre *les Tombeaux*, mais elle est beaucoup moins pompeuse. Le Mocenigo est en pied sur l'arc principal, et dans les entre-colonnements se détachent deux figures symboliques; chacune de ces parties considérées dans leur valeur intrinsèque au point de vue du sculpteur, est des plus parfaites de l'art vénitien.

A Saint-Jean-Chrysostome, sur un autel, Tullio a sculpté les douze figures des apôtres, qui peuvent passer pour des œuvres hors ligne. On lui reproche quelque part d'avoir eu l'habitude d'étudier ses plis sur des étoffes mouillées et dressées sur le mannequin, ou assez observées sur la nature pour que le souvenir de l'effet produit lui ait permis de le reproduire. Cette idée ne nous était pas venue en face des productions de l'école, mais elle est plausible en face de la maigreur du pli et du peu de *flou* qu'elle offre; chacun sait, d'ailleurs, que les grandes figures du Parthénon, dont les originaux, enlevés par lord Elgin, ornent aujourd'hui les salles du British Museum, sont drapées dans le même esprit : on prétend d'ailleurs que ce système, qui consistait à employer des étoffes humides pour en couvrir les modèles, était tout à fait en honneur à Athènes et dans toute l'école de la sculpture antique au temps de Périclès.

On trouverait encore nombre de figures détachées à attribuer au Tullio; l'Adam nu qu'on voit dans le palais Vendramin est dû à son ciseau, mais la statue d'Ève ne peut pas lui être attribuée. Il faut voir aussi les bas-reliefs de la *Scuola* de Saint-Marc, et aux *Miracoli,* dans ce petit sanctuaire exquis dû à son père, deux charmantes petites statues sur l'autel principal que réclame son ciseau.

Quant à son frère Antonio, son œuvre est perdue dans celle de son père et celle de Tullio; il fut peut-être le plus faible talent de la famille; il n'était pas sans mérite cependant; mais cette dynastie des Lombardi a atteint à de telles hauteurs que le dernier d'entre eux est encore un maître. On voit à Saint-Antoine de Padoue un bas-relief représentant un miracle de la vie du saint qu'on peut lui donner sans conteste. Pour le reste, nous l'avons dit, il a collaboré à l'œuvre de son père et de son frère; ainsi, par exemple, la tradition rapporte qu'il fut le praticien assidu de Pietro pour le monument du cardinal Zeno à Saint-Marc, et la même tradition lui assigne une grande part dans le monument de Mocenigo à San Giovanni e Paolo, dû à Tullio et à Pietro : c'est donc le collaborateur de ces deux grands artistes, c'est là sa gloire, il n'en peut réclamer d'autre. Tullio doit avoir cessé de vivre vers 1559.



ANDREA VÉROCCHIO — STATUE DU COLLEONI

SANTE ET MORO LOMBARDO



ANTE est fils d'un Giulio Lombardo, frère sans doute de Pietro, qui fut architecte et sculpteur, mais dont l'œuvre reste aussi confondue dans celles de ses illustres parents. Il naît en 1504 et meurt en 1560; si on considère que Tullio est mort en 1559, alors que vivaient encore la plupart des Lombardi, on voit quelle confusion pouvait s'établir dans l'esprit des contemporains et, à plus forte raison, à quelle confusion plus grande est exposée la postérité. Cependant, aujourd'hui qu'on n'écrit plus l'histoire de l'art qu'avec des documents, on a mis un peu d'ordre dans toutes ces attributions; par exemple on a enlevé à ce Sante Lombardo le droit de réclamer comme sien le palais Vendramin qu'on a rendu à Pietro; ce n'est pas assez, on lui enlève aussi la *Scuola di San Rocco,* et elle eût été certainement son plus beau titre de gloire. C'est en 1517 qu'on pose la première pierre de la scuola, et Sante en 1517 n'a que treize ans seulement; il a été *prote* de l'édifice, c'est-à-dire conducteur de l'œuvre, l'inspecteur chargé de la direction de la construction comme nous dirions aujourd'hui, et cela à un âge où cette fonction ne semblait pouvoir lui être dévolue, car il n'avait que vingt ans. Il succédait là à un homme de génie, Bartolommeo Buono, qui, paraît-il, avait pris sur lui d'opérer quelques modifications sur le plan primitif. On a beaucoup raisonné sur ce sujet pour conclure que l'œuvre originale, le projet était de lui. On s'est dit que, si un directeur des travaux modifie le plan d'un édifice et que la postérité trouve un document qui prouve qu'il a pris cette liberté grande, c'est qu'évidemment il était de force à remanier un plan et à subir les conséquences auxquelles il s'exposait, qu'en un mot il pouvait avoir été et l'architecte et le directeur des travaux; et on part de là pour conclure que Bartolommeo Buono doit avoir été l'auteur du projet, que les modifications qu'il y apportait dans le cours des travaux n'ont pas plu au chapitre, qu'on s'est séparé et qu'un étranger a été chargé d'exécuter la conception primitive. Il en résulte une confusion de noms et d'attributions, qui va se compliquer encore de la collaboration du Scarpagnino, qui succédera à son tour à Sante; et, comme il est naturel de la part d'un homme aussi considérable, il laissera son empreinte sur l'œuvre et pourra réclamer comme siennes des parties tout entières et des façades complètes.

Si on s'égare à propos de la *Scuola di San Rocco,* on attribue avec certitude au Sante le *palais Trevisani,* à Santa Maria Formosa. Si ce palais a grande tournure, comme la plupart des palais de Venise jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, en étudiant le détail on acquiert la certitude que ce Lombardo était inférieur par le goût à tous ses émules; cependant on cite l'œuvre comme une des plus belles de Venise, et le Cicognara et Diedo l'ont fait graver dans les *Fabricche Venete.* Le palais Gradenigo à San Samuele lui était aussi attribué, mais on ne peut plus juger du mérite de l'œuvre, car elle a désormais disparu. Ce Sante que les chroniques et les écrivains italiens, Temanza et Selvatico, donnent comme un sculpteur, n'a pas laissé,

paraît-il, d'œuvre hors ligne dans ce genre; car aucun d'eux ne lui attribue de statues qu'on puisse citer et qui pourraient donner une idée de sa valeur comme ouvrier.

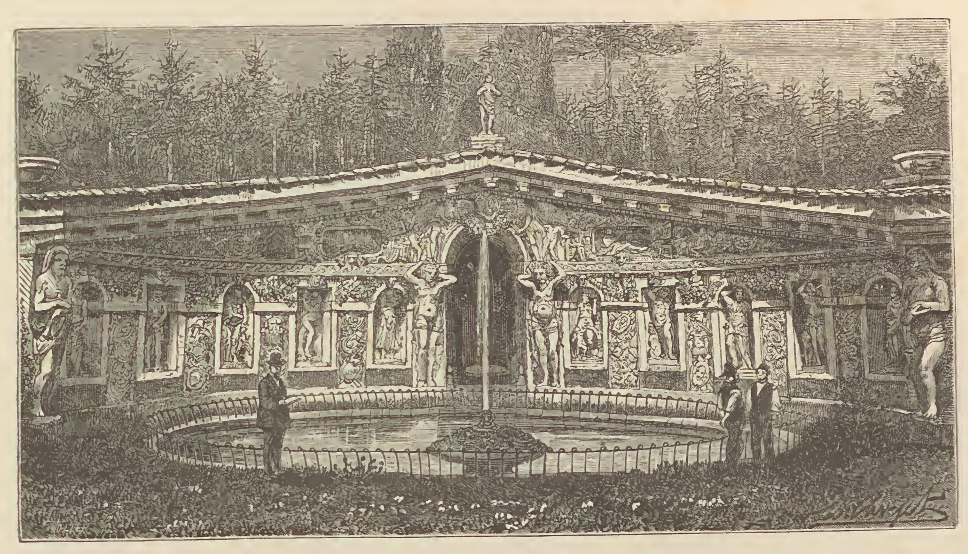
L'autre Lombardo, Moro, est encore un cousin, et il est l'aîné de ceux-ci, fils d'un frère de leur père, qui s'appelait Martino, dont j'ai parlé plus haut, le plus beau génie de la famille comme architecte, l'admirable auteur de la *Scuola di San Marco* et de la façade de *San Zaccaria.* Dans cette dernière œuvre, Moro fut le collaborateur de son père, et le Sansovino lui attribue l'église de *San Giovanni Crisostomo,* qu'il aurait élevée en collaboration avec Sébastien de Lugano. Dans ce genre de collaboration, les architectes italiens avaient une façon de faire qui est commode pour la postérité, ils se partageaient l'œuvre après en avoir étudié le plan de commun accord; de sorte qu'il n'y a nulle indécision, on fait à coup sûr la part de chacun quand on a étudié les formules architecturales de l'école. Les chapelles latérales du transept et le campanile peuvent être revendiquées par le Moro.

Une autre œuvre beaucoup plus importante lui appartient aussi, c'est Saint-Michel de Murano, que quelques écrivains ont attribuée à Serlio. L'abbé Pietro Dona, supérieur des Camaldules, l'avait fait commencer en 1466; un autre Dona, son successeur, l'acheva en 1478. Saint-Michel de Murano et Saint-Jean-Chrysostome ont bien des points de contact comme disposition et ornementation, et, dans tout le détail des chapiteaux, des frises, des bas-reliefs, on sent l'âme des Lombards, leur goût charmant et leur ciseau léger.

On a refusé longtemps de donner cette dernière église à Moro Lombardo, parce que les chroniques du quinzième siècle l'attribuent à un artiste du nom de « Moretto Scalpellino », mais c'est une de ces appellations familières à la Renaissance, et il faut reconnaître Moro sous cette dénomination-là. Dans ces temps fortunés, le nom d'un artiste court de bouche en bouche, on l'aime, on se le montre au doigt, il est populaire : depuis le praticien qui travaille sous ses ordres jusqu'aux sénateurs, tous le désignent ainsi par son surnom, et c'est sous cette étiquette qu'il passe à la postérité.



Palais Corner Spinelli. — Attribué à Pietro Lombardo.

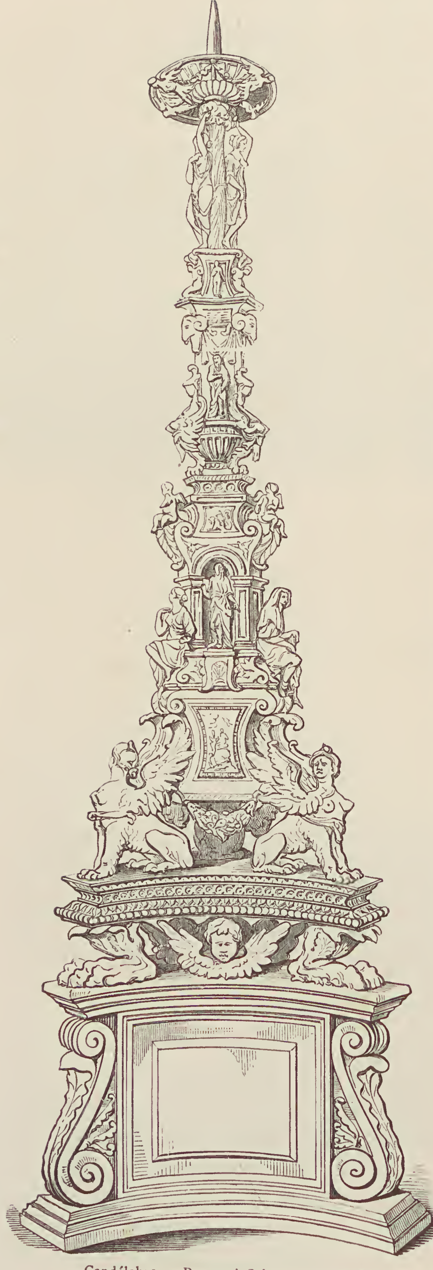


Fontaine en Stuc sculptée par Alessandro Vittoria, à la Villa Barbaro (autrefois Villa Manin), à Masère.

ALESSANDRO VITTORIA



L fut surnommé le Michel-Ange de Venise, et son nom y devint populaire comme celui du Sansovino son maître. Né à Trente du Concile en 1525, dès son jeune âge, il vint à Venise afin d'y étudier sous le célèbre Jacopo, et son école fut l'atelier même du grand artiste. D'abord destiné à l'architecture, l'art qui les réunit tous, il se passionna bientôt pour la sculpture et s'y adonna spécialement. Cependant, comme on ne permettait point alors à un artiste de pratiquer un seul art, sans s'être rendu compte de son rapport nécessaire avec les autres, il acquit bientôt une certaine habileté dans la composition architecturale, et il a laissé des œuvres d'ensemble et des monuments tout entiers. Quoique ses études fussent surtout dirigées dans la voie classique et qu'il eût sous les yeux les exemples les plus austères et les plus graves, statues antiques, médailles, fragments de toute sorte rapportés de Grèce ou trouvés dans le sol de l'Italie, tout ce qui était propre enfin à développer en lui le respect des règles qu'avaient posées les anciens et que ces grands cumuleurs de génie, le Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Palladio, Bramante et le Sansovino, s'étaient appropriées en les renouvelant par leurs propres facultés, et en ajoutant à ce fonds précieux de connaissances et d'inventions leurs



Candélabre en Bronze à Sainte-Marie-Majeure.

propres inspirations, Alessandro Vittoria se révéla tout d'un coup comme un homme tourmenté, violent, excessif, insubordonné; maniéré dans la forme et touffu dans l'invention. Avec un génie réel, une abondance et une facilité sans rivales, il travestissait l'antique et lui substituait une interprétation nouvelle de la nature. Il exécutait avec une incroyable rapidité, en un instant il couvrait le papier de compositions riches et variées pour donner vingt idées différentes et vingt différents modèles à qui lui en demandait un seul. Si un patricien lui commandait un monument, un tombeau, une inscription votive, une statue ou une cheminée, un plafond ou un buste d'apparat, la terre, fondant sous sa main, se pliait à tous ses caprices, et il ébauchait des esquisses fougueuses qui semblaient ne demander aucune peine à ce cerveau fécond et à cette main preste. Il ne méprisait ni la sage ordonnance des Lombardi et des Sammicheli, ni l'élégance et la fantaisie correcte et toujours noble du Sansovino, ni même la sobriété, le calme et la force du Palladio; mais il ne pouvait brider ni son imagination, ni l'habileté de sa main. Son maître Sansovino essaya de le ramener par ses conseils à des principes plus sages, mais cette nature indomptable devait s'imposer à ceux qui allaient le suivre plutôt que se plier aux préceptes de ses maîtres. En 1547, il quitta Venise pour se fixer à Vicence, la ville du Palladio, si noble d'allure, si pleine de monuments et de palais, où un artiste comme lui devait être apprécié à toute sa valeur. Les stucs étaient alors très à la mode, tous les plafonds des palais étaient décorés de cette façon; les maîtres qui l'avaient précédé étaient restés sobres dans ce genre de décoration; le Vittoria, en l'abordant, y apporta une fougue, une exubérance, une

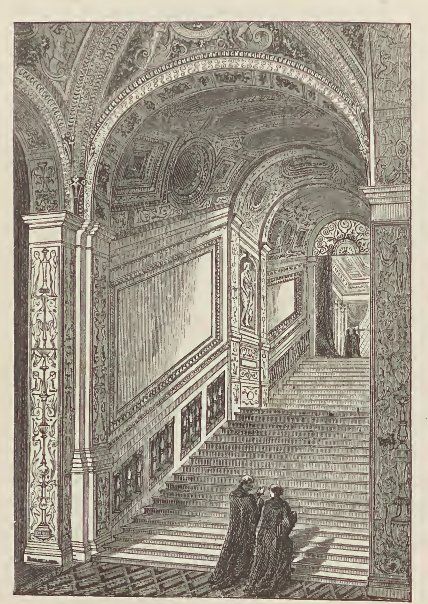
imagination telles, que dans la salle qu'il venait d'orner on ne voyait plus que son œuvre. Le peintre, le sculpteur, l'architecte étaient débordés, et l'harmonie, cette loi suprême de l'art, était violemment heurtée. C'est à Vicence qu'il connut Palladio, et, quoique celui-ci fût un homme sévère, qui faisait grand, mais qui ne sacrifiait jamais à la grâce, réprouvant tout écart d'imagination et se tenant dans les limites étroites prescrites par Vitruve, il fut cependant séduit par ce génie brillant, par cette nature généreuse et cette abondance, et il collabora très-souvent avec lui : ce qui a fait dire parfois que le Palladio n'avait pas tout à fait le sentiment des rapports entre l'ornementation et le corps de l'architecture.

On trouverait à Vicence nombre de travaux exécutés par Alessandro Vittoria, mais il n'était pas encore *patron,* et se mit sans doute au service de quelque artiste du temps qui avait l'entreprise générale de la décoration. Après avoir erré pendant quatre années dans les villes de terre ferme, mettant son talent au service des architectes qui les embellissaient, il eut la bonne fortune de voir l'Arétin se passionner pour son talent, et, en 1553, celui-ci lui ménagea une entrevue avec le Sansovino qui l'avait éloigné ; il rentra en grâce et se fixa définitivement à Venise, où son maître lui donna de nombreux travaux dans les monuments qu'il exécutait alors. C'était l'époque de la reconstruction du plafond de la *Libreria Vecchia;* en 1545, le monument étant à peine fini, le plafond s'était écroulé : la seigneurie, dans un cas pareil, n'hésitait pas, elle aimait à être servie avec conscience et, sans rechercher si c'était le manœuvre ou le constructeur qui avait commis la faute, elle avait un éditeur responsable, le Sansovino son architecte, déjà en pleine possession de sa renommée : elle le mit en prison, lui fit payer mille écus d'or, et ce ne fut qu'aux sollicitations ardentes du Titien et de l'Arétin, qui mirent en mouvement leurs puissants amis les membres du sénat et du collége, que le grand artiste dut, de sortir de prison d'abord, et de conserver enfin son emploi d'intendant général des bâtiments de la seigneurie.

Si on compare les stucs des plafonds de la *Libreria Vecchia* (aujourd'hui le Palais-Royal) à ceux qu'il a exécutés dans le palais ducal, dans le palais Albrizzi, dans les villas de terre ferme, on est frappé de voir combien le Vittoria est plus châtié, plus sage et plus dans l'esprit de l'architecture : il reste à la place que lui assigne l'architecte, juste à son plan dans l'harmonie générale, il complète l'effet attendu et ne le détruit pas par son exubérance. Faut-il conclure de là que l'autorité du Sansovino, qui avait été son maître, l'a maintenu par des ordres et des conseils dans la gamme harmonieuse qu'il avait notée, ou enfin (ce qui est plus que probable de la part d'un homme d'un talent aussi multiple, à la fois grand sculpteur et grand architecte) que le directeur des constructions de la République a dessiné lui-même sa composition et que le Vittoria n'a fait que l'exécuter? Ce sont des assertions difficiles à contrôler; mais ce qui est certain, c'est que, toutes les fois qu'il a collaboré avec le Palladio, le Vittoria s'est laissé aller à toute sa fougue, à sa véhémence, et, maintes fois, a compromis l'unité architecturale de l'œuvre. Nous avons dans le palais ducal un exemple étonnant qui vient à l'appui de ce que nous avançons, c'est le plafond de la *salle des Quatre-Portes.* Le Vittoria en fait un ensemble sculpté où se meuvent un monde de statues grandes comme nature qui viennent s'agencer dans des enroulements, autour des caissons, en cariatides, en cartouches, en frises; se détachant en blanc sur un fond d'or et tenant une telle place dans

cette salle que les peintures du Contarini, celles du Titien, de Carletto Caliari et de Vicentino cèdent la place au sculpteur qui devait évidemment occuper une situation plus modeste. Or, cette salle des Quatre-Portes, une des plus intéressantes du palais, est, à n'en pas douter, d'Andrea Palladio. Mais, malgré l'excès, le maniérisme et l'intempérance avec laquelle il use de son réel génie, il faut avouer que, prises indépendamment de l'œuvre de l'architecte (et même en dehors de sa propre composition, à lui, Alessandro Vittoria), toutes les figures humaines qui décorent ce plafond sont superbes de geste, d'une ligne fière et d'une science d'anatomie irréprochable.

C'est au même artiste qu'on doit les stucs des plafonds de la *Scala d'Oro* du palais ducal, dont le nom vient des fonds d'or sur lesquels se détachent les figurines et les ornements du Vittoria. En haut de l'escalier des Géants, sur le mur même, en 1574, lors du voyage de Henri III à Venise, le sénat voulut consacrer le souvenir de cette royale visite par une inscription commémorative d'un caractère monumental; il chargea Alessandro Vittoria d'en sculpter le cadre. L'artiste a employé là, dans l'ornementation, ce cartouche saillant qui est comme sa marque de fabrique; on le retrouve dans toutes ses décorations et aussi dans le monument funèbre qu'il s'est élevé à lui-même à San Zaccaria; mais les deux figures qui forment cariatides de chaque côté sont d'une tournure noble et fière et font penser à Jean Goujon.



La Scala d'Oro, au Palais Ducal, décorée des Stucs d'Alessandro Vittoria.

On aurait à examiner le Vittoria sous quatre points de vue : celui du sculpteur de figures, celui de l'architecte, celui du sculpteur d'ornements (stucchi) et celui du portraitiste, comme faiseur de bustes. Tout artiste qui prendrait la peine d'écrire une étude spéciale sur un tel homme ferait une œuvre utile et digne de la plume la plus fière, car le Vittoria a tenu une place extraordinaire dans son époque à Venise. Il était devenu l'arbitre des arts, il restait seul de la grande époque, tous étaient morts de ces illustres dont les noms sont écrits sur toutes les pierres de Venise et sur les murs des palais : le Tintoret, le Titien, le Véronèse, le Sansovino, le Palladio; la décadence allait venir, et, âgé de quatre-vingt-trois ans, représentant à lui seul l'art de la Renaissance dans la ville des doges, Alessandro jouissait d'un prestige énorme et d'une autorité sans seconde. Il a créé une école; il eût mieux valu, malgré son prodigieux talent, qu'il restât unique et ne fît point d'élèves : car ils ne prirent que ses défauts et exagérèrent sa manière. Soit officiellement (par des charges qu'il aurait remplies), soit par le propre poids de son autorité d'artiste, il était le grand juge, le dispensateur de la

renommée, et aussi celui des bénéfices à retirer de la pratique de l'art. C'était, s'il faut en croire les chroniqueurs, un homme très-orgueilleux, très-avide de louanges, et auquel il fallait parler sans cesse et de son talent et de sa réputation insignes. Il avait vécu dans une grande intimité avec le Véronèse et avec le Tintoret; ils se refroidirent plus tard, parce que ces deux grands noms lui portaient ombrage. Les jeunes, ceux qui occupaient une place moins élevée ou qui ambitionnaient les grands travaux, ne reculaient pas devant le rôle de thuriféraire, et on le voyait se promener dans Venise, accompagné des peintres et des sculpteurs de son temps qu'il protégeait et qu'il désignait à la seigneurie comme capables de s'acquitter de la tâche d'orner les monuments publics. Le Contarini lui dut toute sa fortune; Palma le jeune, grâce à lui, obtint d'importantes commandes, et Pietro Malombra l'accusa d'avoir, par un mot reçu dans tout Venise comme un oracle, ruiné tout son avenir. Il faut lire les écrivains contemporains et les chroniques vénitiennes, pour se rendre compte de la position que de tels artistes occupaient au seizième siècle. Un peu plus tard, en Allemagne, dans les Flandres, en Espagne, en France même, on allait confier de hautes missions à des peintres, à des sculpteurs, faire de Rubens un plénipotentiaire, de Vélasquez une sorte de ministre des beaux-arts et un *Aposentador :* mais de 1500 à 1600 les grands artistes correspondent directement avec les princes qui les recherchent et qui les aiment, non pas par raison d'État, mais par entraînement personnel et par amour de l'art.



Alessandro Vittoria, d'après le buste de son tombeau dans l'église San Zaccaria.

En embrassant l'œuvre de Vittoria dans tout son ensemble, il faut reconnaître que c'était avant tout un *décorateur* de génie; personne mieux que lui n'a su trouver une silhouette et, en quelques vigoureux coups d'ébauchoir, mettre sur ses pieds une statue faite pour être vue à une hauteur énorme : plus de détail aurait tué l'effet, moins de mouvement l'aurait absolument neutralisé. Il a un coup d'œil tout à fait génial pour savoir quelle partie il doit sacrifier dans une figure, quelle autre il doit exagérer pour que l'œil soit satisfait. Les exemples les plus concluants sont *la Justice* et *Venise,* qui se dressent comme les symboles de la République sur la pointe extrême du couronnement des deux grandes fenêtres des façades du palais ducal, l'une sur la Riva, l'autre sur la Piazzetta. L'incendie de 1557 avait détruit cette partie du monument; le Vittoria fit surgir ces deux figures de marbre, qui se découpent blanches et radieuses sur le ciel vaporeux qui inspira le Véronèse, nobles allégories dignes toutes deux de la grandeur de l'idée qu'elles représentent et de la majesté de la République de Saint-Marc.

Dans les stucs, l'artiste est inimitable lorsqu'on lui donne sa place et lui mesure le relief;

mais, si on le laisse aller, il arrive au désordre et déploie un tel mouvement que l'œuvre *crie,* malgré l'admirable talent qu'il déploie dans chacune de ses parties. Nous avons fait une longue étude sur la villa de terme ferme de la famille Barbaro, que le Palladio construisit à Masère, près d'Asolo, pour l'ambassadeur de Constantinople Marc-Antoine et pour son frère Daniel, le patriarche d'Aquilée. Toutes les salles en sont admirablement peintes à fresques et les compositions s'encadrent dans des stucs du Vittoria. Là, le génie du Véronèse et son autorité lui ont commandé la réserve, il est sobre, il est digne, et toujours à sa place dans le rang; les trois grands collaborateurs, le Palladio, le Véronèse et Alessandro, concourent à un but, l'harmonie, et tous l'atteignent. Mais, à deux pas de là, dans le jardin, soutenant un terre-plein auquel on arrive par des pentes douces de chaque côté, l'ambassadeur ou l'architecte a demandé au Vittoria une grotte, une fantaisie avec des sculptures, suivant le goût de l'époque, et le Vittoria, dégagé de l'étreinte du Palladio, ayant toute liberté d'agir, entasse les statues sur les cariatides, les pots à feu, les cartouches, les génies, les amours, les guirlandes de fruits et de fleurs, les consoles et les mascarons, et fait un « *grotto* » tel que l'aurait conçu Nicolo dell' Abbate (voir page 123).

Quand il a fait de l'architecture, un monument tout entier ou une chapelle dont on lui abandonnait la direction dans quelque grande église, il n'avait pas le goût élevé dans le détail et se laissait aller à employer des formes désordonnées qui nuisaient singulièrement à la noblesse du parti pris. A San Giovanni e Paolo, il fut chargé de la chapelle du Rosaire, élevée par la confrérie de ce nom à la suite et en souvenir de la bataille de Lépante. Il eut là pour collaborateur Girolamo Campagna qui sculpta quelques-unes des statues des niches, les autres sont d'Alessandro. L'*Ateneo Veneto* de San Fantino, autrefois Scuola di San Girolamo, est tout entier son œuvre et pour l'architecture et pour la sculpture, et le goût de la façade n'est pas digne de son nom; mais, comme il l'a ornée d'un admirable bas-relief, représentant le Christ en croix et la Vierge des douleurs, on pardonne à l'architecte en considération du sculpteur. Le monastère du Saint-Sépulcre, sur la rive des Esclavons, et le palais Balbi sont aussi de son invention; le premier n'est plus qu'une ruine, le second a été construit de 1583 à 1590; quelques écrivains se refusent à croire que ce palais soit de lui, et ajoutent que, si la tradition dit vrai, c'est la moins bonne de ses œuvres architecturales. On aurait pu s'imaginer que les intérieurs contenaient quelques-uns de ces beaux plafonds dont il a si souvent enrichi les intérieurs; mais nous avons visité souvent le palais, qui appartient aujourd'hui à M. Gugenheim, et rien n'y rappelle le nom du grand sculpteur.

Je viens de citer ses principales œuvres comme architecte; en dehors de celles-ci, on lui doit nombre de chapelles, celles de San Giuliano et celle de San Salvatore; dans toutes le sculpteur est supérieur à l'architecte, qui ne mérite vraiment pas une place à cette époque si fertile en praticiens d'un talent supérieur. Mais c'est dans la figure que le Vittoria prend sa revanche, et elle est éclatante; il est sans contredit le premier homme de son temps, malgré tous ses défauts. La première moitié du seizième siècle compte des grands maîtres, mais la tradition du Sansovino va s'affaiblissant, et, à la fin du seizième siècle, Alessandro reste sans rival à Venise, et ceux qui y brillent dans leur art sont ses élèves.

Il ne faut pas avoir la prétention de dresser un catalogue des figures détachées sculptées

par le Vittoria; elles sont extrêmement nombreuses, elles ont été dispersées et ce n'est pas seulement à Venise qu'il faudrait les rechercher. On lui doit d'abord les deux grandes cariatides qu'on coudoie chaque jour en allant *in Piazza*, lorsqu'on passe devant la porte de la *Libreria Vecchia,* sous le portique de la Piazzetta. Ce n'était peut-être pas la place de ces colossales statues; l'art du Vittoria demande un recul indispensable, et là, moins que partout ailleurs, on peut juger de l'effet. L'œuvre est belle cependant, et comme science de l'anatomie on ne va pas plus loin, mais il est évident que ce n'était pas le lieu; on ne doit pas coudoyer ces géants, il faut qu'ils dominent la foule et qu'on les puisse juger dans leur ensemble.

La statue qui est probablement la plus célèbre de tout son œuvre est celle que nous reproduisons ici, le *saint Gérôme* de Santa Maria Gloriosa dei Frari. On dit que la tête représente le Titien à l'âge de quatre-vingt-dix ans. La tradition pourrait avoir raison, et d'ailleurs c'est dans l'esprit de ces maîtres de consacrer ainsi le souvenir des contemporains en reproduisant mutuellement leurs traits. Dans une autre circonstance, à la porte de la sacristie de Saint-Marc, le Sansovino, dans un panneau de bronze qui est un pur chef-d'œuvre (voir page 102), a voulu laisser à la postérité la plupart des portraits des grands artistes de son temps, et le Titien et l'Arétin y figurent, représentant les saints évangélistes. Ce qu'on admire surtout dans le saint Gérôme, après le sentiment exprimé dans la physionomie, c'est le travail extraordinaire qui montre l'anatomie et les muscles de ce corps de vieillard; les bras, les mains et les pieds, en font un véritable chef-d'œuvre. La statue est pourtant encore mouvementée comme les œuvres décoratives du Vittoria, et la ligne générale n'exclut pas un peu de *maniérisme* dans la composition. Le marbre est fièrement signé sur la base : « Opus Alessandri Vittoria, » et il occupe la place principale sur l'autel consacré au saint dans le panthéon de Venise.



Le Saint Gérôme d'Alessandro Vittoria.
Autel saint Gérôme aux Frari.

Si, comme critique, j'avais à faire un choix dans l'œuvre, après le saint Gérôme, j'accorderais le prix aux petites cariatides qui forment le monument funéraire que l'artiste s'est élevé à lui-même à San Zaccaria dans l'admirable église des Lombardi. Quoiqu'il ne soit mort qu'en 1608, Alessandro, dès 1595, avait commencé son monument; il est plus que simple, et se compose d'un cadre appliqué au mur, supporté par des cariatides représentant l'Architecture et la Sculpture, et couronné par une corniche à volutes : au milieu se dresse le buste de l'artiste, sculpté aussi par lui-même; on lit au-dessous pour toute inscription : « ALEXANDER VICTORIA. *Vivens vivos e marmore duxit vultus.* » *Vivant il a tiré du marbre des êtres vivants.* Les deux petites figures allégoriques qui supportent la corniche sont d'une grâce achevée; elles rappellent avec beaucoup plus d'élégance et de noblesse les deux figures du même genre qui entourent, au haut de l'escalier des Géants, l'inscription commémorative de la visite de Henri III à Venise; mais ces deux

cariatides, malgré leur sveltesse et leur charmante tournure, sont un peu gâtées par le goût tumultueux qui a dicté les enroulements qui les complètent.

A Saint-Georges-Majeur et à Saint-François-de-la-Vigne, on admire aussi nombre de statues du maître; ce sont des évangélistes et des saints placés dans des niches et qui font partie d'un ensemble architectural. A la chapelle Grimani de l'église Saint-Sébastien, il a sculpté un saint Antoine et un saint Marc; à San Giacomo du Rialto, un saint Jacques assez remarquable dans l'œuvre par la noblesse et le calme de l'attitude; à San Giuliano, un saint Daniel et une sainte Catherine, œuvres ornementales trop rapidement exécutées et presque indignes de lui; enfin, à San Salvatore, à l'autel dit des Pizzicagnoli, un saint Sébastien et un saint Roch.

Il faut se placer au point de vue pour juger ces diverses œuvres. On était alors à Venise dans tout le feu de la construction et de l'embellissement de la ville; les patriciens voulaient tous consacrer leur souvenir par quelque fondation pieuse à laquelle ils employaient leur grande fortune; ils se préparaient à eux-mêmes des tombeaux somptueux, et les architectes et sculpteurs ne chômaient point. Alessandro Vittoria, dont nous avons dit la situation exceptionnelle à la tête de l'école, jouissait d'un prestige si considérable qu'il était tout naturellement désigné par chacun de ceux qui voulaient, ou élever une chapelle, ou laisser un monument funèbre digne du nom qu'ils portaient, ou se construire un palais et une villa. De plus, la seigneurie avait le droit et le devoir d'employer aux travaux qu'elle commandait pour l'embellissement de la cité celui qu'on regardait alors comme l'étoile de Venise. Au milieu de tant d'engagements divers, un sculpteur, si abondant, si robuste qu'il fût, ne pouvait suffire à tout, et les praticiens devaient jouer un rôle considérable dans l'exécution de ces commandes plus ou moins banales. Le sculpteur ne taille pas toujours le marbre; si la marque du ciseau personnel est plus visible dans les blocs du seizième et du dix-septième siècle qu'elle ne le fut plus tard, en raison de la rudesse de l'époque qui faisait de la force corporelle une qualité essentielle de l'homme, il n'y a pas à se dissimuler que, pour un Michel-Ange qui faisait « trembler le marbre », il devait y avoir cent sculpteurs qui croyaient avoir accompli leur tâche une fois achevé le modèle en terre ou en cire. Alessandro Vittoria, débordé par les travaux, devenu le pôle de tous les architectes de son temps qui accouraient à lui pour commander des statues et des bas-reliefs, a dû recourir évidemment, et plus que personne, à ces traducteurs plus ou moins habiles; et un grand nombre des œuvres qui sont dans les niches extérieures et sur les autels sont des œuvres de fabrique pour lesquels il n'a certainement donné qu'une maquette plus ou moins achevée que les praticiens ont mise au point. Nous avons cependant trouvé un document qui nous prouve que le vaillant artiste tailla lui-même le bois (voir page 109), ce qui, tout bien considéré, est encore moins indispensable que de tailler le marbre; mais nous croyons que cette particularité doit se rapporter à sa jeunesse. La remarque que nous faisons n'est pas inutile, car elle explique bien des incohérences et des lacunes regrettables dans l'ensemble de ce bel œuvre.

Comme *portraitiste,* ou plutôt comme sculpteur s'appliquant à la reproduction des traits de l'homme, Alessandro Vittoria est inimitable, et il a eu le grand privilége de ne pas sacrifier la ressemblance et le côté humain à la ligne générale de ses bustes. Dans cette spé-

cialité, il n'eut pas de rivaux à Venise; il a trouvé deux expressions : le buste en marbre, toujours grandiose, toujours pompeux, noble et monumental, qui reproduit exactement les traits du modèle tout en faisant concorder les lignes avec l'architecture, tout en poussant très-loin et le modelé et le fini des draperies et des accessoires, son autre expression est beaucoup plus sommaire, plus décorative, plus rapide; il considère surtout alors le type du sujet et sa ligne générale. Ordinairement, ces bustes décoratifs sont faits pour des vestibules, des niches, des jardins, et un grand nombre sont exécutés en terre cuite. Les villas de terre ferme et les palais de Venise en contiennent quelques-uns; d'autres sont dispersés aux quatre coins du globe, et quatre de ceux-ci, très-caractéristiques parce qu'ils reposent sur une gaîne prise dans la masse qui accuse bien leur emploi et l'objet qu'ils étaient appelés à remplir, figurent au musée l'Albertina de Vienne.

La plupart des bustes les plus importants du Vittoria ont été faits pour des tombeaux de Venise; ceux-là font corps avec l'urne ou le monument, et souvent aussi l'artiste a dessiné l'ensemble architectural du mausolée.

Si on voulait dresser un catalogue exact, il faudrait fouiller tout Venise et entrer dans les palais; mais je puis citer à San Giuseppe la tombe d'Antonio Grimani, à Santa Maria Zobenico celle du Contarini, au cloître de San Stefano le buste de Viviano Viviani, à Santa Lucia celui de Mocenigo, à Saint-Sébastien Antoine Grimani, au palais ducal un Sébastien Venier, à l'Académie Girolamo Contarini, à la Salute Giovanni Batista Peranda, et enfin, à Santa Maria dell' Orto Thomas et Gaspard Contarini. Ce dernier buste est considéré comme l'un de ses plus beaux, et le sentiment élevé qui guidait le ciseau des sculpteurs de l'antiquité semble avoir animé l'artiste dans cette œuvre digne de l'art grec. Le Sammicheli a élevé dans le *Santo* de Padoue un monument au Contarini, le capitaine de la mer, et a demandé aussi le portrait de ce grand citoyen au Vittoria, qui semble avoir professé un culte pour cette famille.

Nous avons déjà parlé du monument funèbre qu'Alessandro s'éleva à lui-même à San Zaccaria, et nous avons insisté sur les cariatides qui le décorent; le buste que le sculpteur se dédia à lui-même peut passer pour un de ses plus beaux, un de ceux qu'il a poussés le plus loin.

C'est ce buste que nous avons fait reproduire pour donner au lecteur une idée des traits du grand sculpteur; c'est le seul document qui les reproduise. Quatre-vingt-deux volumes in-folio, contenant sept à huit mille portraits empruntés à tous les graveurs de tous les temps, recueillis au siècle dernier par un moine nommé Corner, et qui font partie de la bibliothèque de l'Académie des beaux-arts de Venise, nous ont été obligeamment communiqués par le C^r Cecchini; ils ne nous ont pas fourni les renseignements que nous cherchions, pas plus que la *Marciana* et le *Musée Correr*. Nous pouvons dire aujourd'hui presque avec certitude que les portraits des Lombardi, ceux de Bergamasco, ceux de Fra Giocondo, de Scarpagnino et de tant d'autres illustres artistes de Venise n'existent pas.

Dans les arts plastiques, à Venise, la trace du Vittoria est évidente; je n'ose pas dire que son influence ait été heureuse, les artistes d'un grand tempérament ne font pas souvent d'élèves; on leur prend les grandes saillies de leur caractère, on les pastiche; rarement on

gagne à les imiter. Il faut qu'un homme qui s'adonne à l'art apporte lui-même sa nature franche et déterminée, ce génie original qui se dégage bientôt des leçons de l'école, quelles qu'elles soient. Si, par aventure, un artiste qui peut devenir à son tour un chef et un drapeau s'attarde à l'étude d'un maître d'un caractère absolument opposé au sien, il ne se plie pas longtemps à cette discipline contraire à son génie, il rompt violemment ses liens, il s'élance, fort et hardi, dans la voie qu'il va se frayer tout seul, malgré l'aridité du travail, malgré l'ardeur qu'il lui faudra déployer dans la lutte.

Alessandro Vittoria engendra d'abord Andrea Alessandro, si fier du génie de son maître qu'il signait comme lui, s'habillait comme lui et volontiers aurait voulu passer pour le maître lui-même. Il était natif de Brescia; on lui doit nombre de travaux en bronze, entre autres le grand candélabre du maître-autel de la Salute. C'était le temps où Andrea Riccio, l'auteur de cet incomparable candélabre de Saint-Antoine de Padoue, avait mis ce genre à la mode; le Vittoria lui-même en avait produit de très-beaux; ceux de San Stefano et de Saint-Marc lui sont souvent attribués, mais il faut contrôler soigneusement les assertions banales des guides; ils ne sont pas tous de son époque, sauf l'un de ceux de Saint-Marc, qui est de 1577. Les deux autres, qu'on voit sur l'autel du Saint-Sacrement, sont signés; il n'y a donc pas à s'y méprendre, et les guides devront substituer le nom de Maffeo Olivieri à celui d'Alessandro. Cet Olivieri, comme Andrea l'élève du Vittoria, était de Brescia.

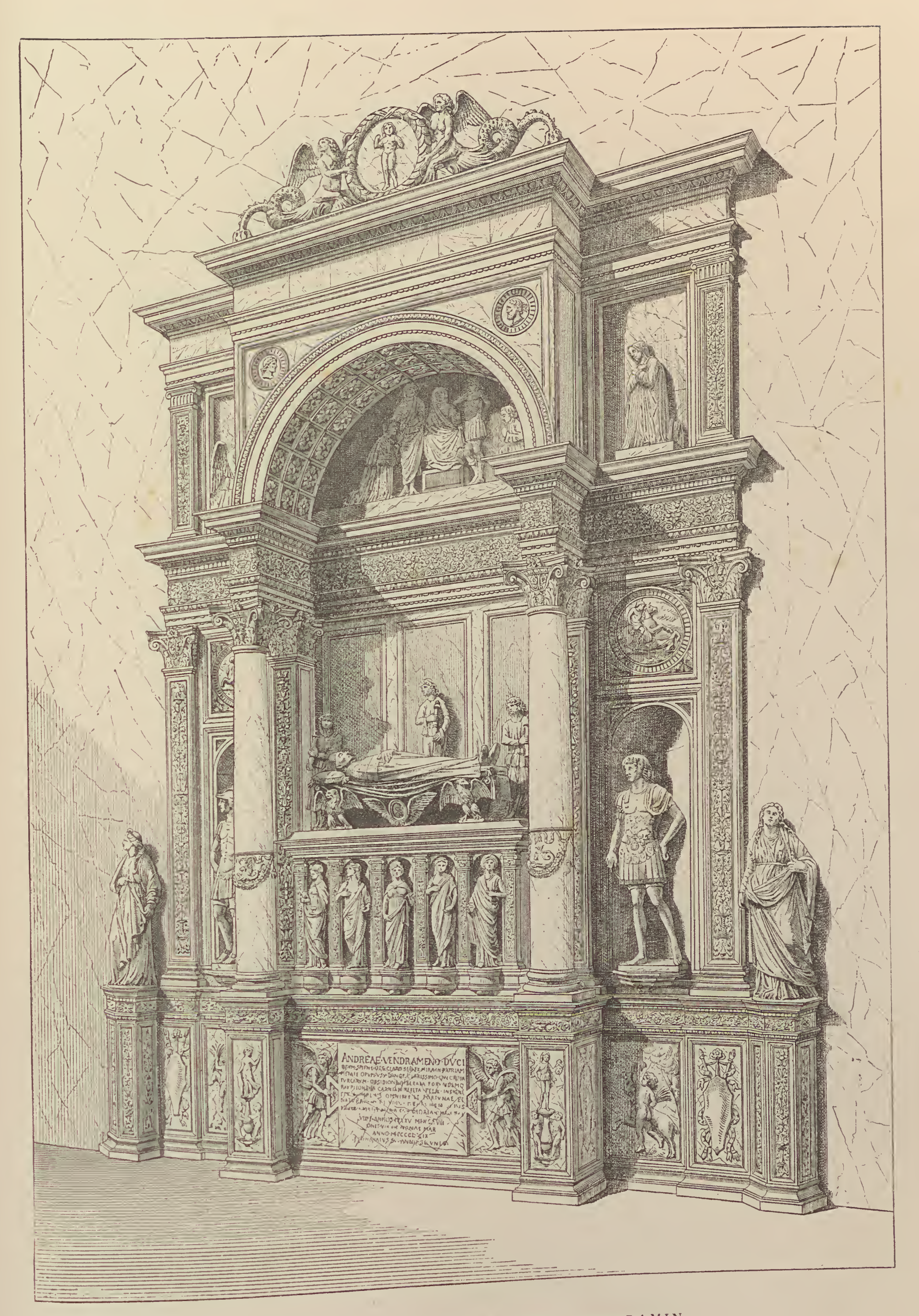
Titiano Aspetti procède aussi visiblement du Vittoria; il mérite une place au-dessous de lui; son œuvre capitale est cette cheminée célèbre qui décore la salle de l'Anti-Collége au palais ducal; la salle est du Scamozzi. L'Aspetti, en collaborant avec lui, a fait œuvre d'ouvrier, et il faut admirer les détails de cette cheminée qui a son prix comme exécution.

ALESSANDRO LEOPARDI



ST-IL sculpteur, architecte ou fondeur? Il a pratiqué certainement chacun de ces trois arts, mais dans quelle mesure le praticien a-t-il été l'inventeur des monuments de bronze qu'admire la postérité?

Par ordre chronologique, le Leopardi devait prendre place avant le Vittoria, car il lui est de beaucoup antérieur; mais sa personnalité, son genre et son cercle d'action comme artiste permettent d'en faire le chef d'une école dont il faut dire quelques mots ici, afin de montrer combien aujourd'hui les arts se sont spécialisés par rapport à l'époque qui nous occupe. Sans parler de ce triple talent de peintre, de sculpteur et d'architecte, qui se rencontre chez presque tous les artistes de la Renaissance, nous nous trouvons en face d'un homme, — né dans la seconde moitié du quinzième siècle, et mort avant 1545, — qui peut certainement passer pour un des artistes doués du goût le plus pur, du tact le plus exquis, de la science la plus accomplie du modelé de la



A. LÉOPARDI — TOMBEAU DU DOGE VENDRAMIN

(Monument de l'Église Saint-Jean et Saint-Paul à Venise.)

16

figure humaine, et qui joint encore à cela les connaissances pratiques indispensables à celui qui veut couler en bronze les monuments les plus importants et les plus colossaux dans leur genre, et s'intituler, comme plus tard les Alberghetti : « *Fondeur de la République.* »

Ce travail habituel de la fusion', qui exige une collaboration pour ainsi dire musculaire, une dépense de force matérielle considérable, une fatigue et une tension terrible dont nous pouvons juger par les pages vivantes et colorées des mémoires de Benvenuto Cellini, et par ces divines lettres où le grand Michel-Ange raconte les déceptions qu'il a éprouvées dans la fonte de ses chefs-d'œuvre, devrait à la longue faire contracter à la main délicate qui trace de charmants contours ce *calus* que la main du rude ouvrier contracte au labeur quotidien. Il n'en est rien cependant, car le Leopardi reste aussi élégant, aussi pur, aussi châtié que le plus illustre des Lombardi. Je voudrais qu'un chercheur qui serait à la fois un habile archiviste, un écrivain preste et un amoureux des choses de l'art, nous fît pénétrer, à l'aide des documents, dans la vie de ces grands artistes du quinzième et du seizième siècle. Vasari est une admirable source, mais ce n'est pas encore assez pour nos désirs; nous ne voyons pas encore bien, nous ne sentons ni ne comprenons assez ces existences. Que vient faire ici le *fondeur* quand cet Alessandro Leopardi est le charmant inventeur des Bases de Bronze qui portent les étendards de la République? Le souci sérieux des affaires matérielles, le maniement de l'argent, l'administration en un mot, occupaient donc encore ces vastes esprits, alors que l'invention et l'exécution d'œuvres incomparables, dont la vue seule nous inspire le respect et une sorte de terreur admirative, devraient déjà les avoir épuisés? Ils étaient donc à la fois les créateurs de la forme, les exécutants et les praticiens, et surtout (ce qui nous semble si incompatible), les entrepreneurs responsables auprès de la République? Quel labeur! et comment les forces humaines pouvaient-elles y suffire? Quand le cerveau, quand l'imagination avaient inventé, il fallait donc encore que la main fonctionnât sans relâche, que de plus, l'artiste, tenant et sa caisse et son livre, fît la paye de ses praticiens et qu'il comparût devant le provéditeur ou délégué du Sénat à la surveillance du monument?

Il faut renoncer à avoir des détails précis sur l'existence du Leopardi; il a eu aussi son historien, Temanza, qui est plus que sobre à son sujet; c'est dans ses œuvres qu'il faut le chercher. Les plus considérables sont le piédestal du Coleoni, exécuté par lui en 1495, et la fusion du cheval de cette statue; les trois *pilli* de bronze ou bases des mâts (voir page 99) des étendards de la République sur la place Saint-Marc, et trois piédestaux qui, dit-on, étaient destinés à supporter les urnes des votes du Grand Conseil. Il a collaboré activement aux statues de bronze de la chapelle della Scarpa à Saint-Marc, et entrepris la sculpture de la Scuola de la Misericordia; mais son œuvre maîtresse, celle qui le montre dans son jour le plus éclatant, c'est le *Tombeau du Doge Vendramin* à San Giovanni e Paolo. On devrait encore porter à son compte les nombreux canons qu'il a fondus pour la République et qu'il éudiait avec autant de soin que les mâts de la place; mais aucun de ces ouvrages, qui seraient si précieux, n'est parvenu jusqu'à nous. C'est peu que ce catalogue si on considère la place que le Leopardi tient dans les arts à Venise; mais c'est que la qualité de l'œuvre est tout à fait exquise, et que, même en face des Lombards, Alessandro dal Cavallo, dans l'invention et le goût, reste tout à fait unique.

La statue du Coleoni a sa légende qui vaut la peine qu'on la rapporte. Le condottiere lui-même est un type illustre; Spino lui a consacré un volume tout entier, orné d'un magnifique portrait devenu fort rare et qu'on peut comparer avec la statue elle-même. Bartolomeo Coleoni ou Colleoni, né à Bergame en 1400, était entré au service de la République au moment où le Carmagnola, chef des forces vénitiennes, combattait contre le fameux Piccinino autour de Padoue. Passant tour à tour du service du Sénat à celui du duc de Milan, il abandonna ce dernier en 1448 pour soutenir encore la République, et on le vit dépenser autant d'énergie et d'habileté contre son allié et son patron de la veille qu'il en avait dépensé à son service. En 1454, dans la force de l'âge et plein de prestige à cause de sa valeur personnelle, de ses succès, et de la haute autorité et de l'ascendant qu'il exerçait sur tous; il fit un traité définitif et à vie avec la République et reçut le titre de chef suprême des troupes de terre ferme. Il s'occupa alors d'établir une discipline inflexible, organisa habilement les régiments, introduisit l'usage de l'artillerie de campagne et rendit les plus grands services à l'État. Quand on a lu les mémoires du temps, et quand on sait les conditions de la guerre au quinzième siècle, on conçoit que le Coleoni, parvenu à l'âge de soixante-dix ans et retiré dans son château-fort de Malpaga, y menât l'existence fastueuse d'un prince, rehaussée encore par son prestige militaire. Il était loin d'être modeste, je l'ai déjà dit, et ce fut heureux pour la postérité; il croyait, comme tous les hommes doués d'un certain génie, que son nom devait arriver jusqu'aux âges futurs, et en mourant il légua une somme considérable à Venise, à la condition qu'on lui élèverait une statue équestre en face de Saint-Marc. Mais il existait une loi qui défendait d'encombrer la place; on choisit donc celle de San Giovanni e Paolo, et, comme le fameux Andrea Verrocchio jouissait alors de toute sa renommée à Florence et dans toute l'Italie, le Sénat le chargea d'accomplir le vœu du condottiere.



BARTOLOMEO COLEONI

1400-1488.

Chef suprême des Forces de Terre Ferme de la sérénissime République (1400-1488). — D'après le frontispice de l'ouvrage : *Historia della Vita e fatti dell' Excellentissimo Capitano di Guerra Bartolomeo Coglione*. Scritta per Messer Pietro Spino. MDLXIX. Venetia, Gracioso Percaccino ; communiqué par M. Stefani de Venise.

Le Verrocchio se rendit à Venise, et il préparait son travail lorsqu'il apprit qu'on allait scinder la commande, donner l'exécution de la figure à Vellano de Padoue, et lui laisser la

seule exécution du cheval. Outré de ce procédé, le sculpteur, dit-on, brisa le modèle et s'en retourna à Florence où un envoyé secret du Sénat vint bientôt le retrouver, le menaçant de sa vengeance s'il ne se mettait point à la discrétion de la seigneurie. Le Verrocchio revint, reprit son œuvre et mit sur pied le corps du cheval; mais, au moment où il allait en entreprendre la fonte, il mourut subitement. On a plusieurs versions, celle de Temanza, et celle de Selvatico, qui, plus récente, et lui ayant été inspirée évidemment par les documents découverts par les fouilleurs d'archives, semble plus conforme à la vérité. On voulait jusqu'ici que le grand artiste fût mort de chagrin à la suite de son ressentiment à peine calmé et augmenté par la non-réussite de la fonte; mais on a trouvé le testament du Verrocchio et une lettre datée de 1488, adressée au Sénat, dans laquelle il supplie la seigneurie de laisser finir le cheval par Lorenzo di Credi, le peintre florentin. Ce vœu ne fut pas accompli, Leopardi fut appelé; il mit la dernière main au modèle et le coula en bronze. Le cheval est florentin, c'est plus qu'évident; les chanfreins et la sous-ventrière, délicatement ornés de nielles exquises, sont d'Alessandro; l'élégant piédestal de la statue équestre est aussi de lui, et sur la *cinghia*, autour du ventre du cheval, l'artiste a inscrit son nom : *Alexander Leopardus V. F.*

Ce sont ces deux lettres qui ont donné lieu à la controverse; signifient-elles *Venetus fecit* ou *Venetus fudit?* et le Leopardi réclame-t-il auprès de la postérité la gloire du fondeur ou celle de l'inventeur? Quelques écrivains ont voulu lui faire un crime de cette audace et se sont demandé pourquoi le nom du Verrocchio n'était pas joint à celui du fondeur; mais il faut s'en rapporter au temps. Qu'on lise la belle inscription à l'intérieur des vasques de bronze du palais ducal : on sait qu'elles sont dues à deux *fondeurs de la République,* l'Alberghetti et Nicolo Conti, et ces *fondeurs* étaient en même temps les inventeurs, les sculpteurs de l'œuvre (voir pages 100 et 101). Mais ce n'est pas la seule question qui se pose, une autre plus grave surgit : si le Verrocchio est mort après avoir fait seulement le cheval, et si le Sénat avait décidé de confier la figure du Coleoni à Vélano de Padoue (*qui ne la fit point, dit-on*), de qui est donc la statue, œuvre hors ligne et qui peut assurer une grande gloire artistique à celui qui l'aurait dû signer?

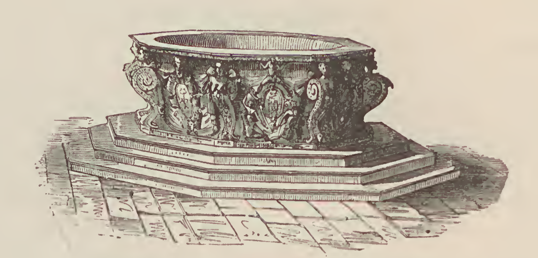
Personne n'a répondu à cette question, personne même ne l'a posée d'une façon catégorique. Les écrivains distingués qui ont traité le sujet semblent avoir reculé devant cette enquête à ouvrir, et, tant qu'on ne trouvera pas dans les archives quelque reçu formellement libellé, il faudra s'en tenir à des suppositions fondées sur le style et la manière du sculpteur. Si j'avais une opinion à exprimer, je dirais que la statue est du Verrocchio, qu'un aussi grand artiste chargé d'élever un tel monument ne le conçoit pas *par morceaux,* que l'harmonie est la loi suprême de l'art, et qu'Andrea n'a pas pu exécuter, grandeur naturelle, le cheval du Coleoni, sans avoir au moins conçu la maquette en cire de la statue à une échelle déjà grande et suffisante sans doute pour que des artistes de la valeur de Leopardi et Velano, et autres anonymes du temps, l'aient pu facilement réaliser. Quand on appelle Leopardi *Alessandro dal Cavallo,* c'est qu'on ne lui prête que la fonte du cheval, et la question reste entière et devra tenter un de ces écrivains studieux qui fouillent les archives de Venise.

J'ai dit tout à l'heure qu'on ne savait rien de la vie du Leopardi; ayons le courage de dire qu'on en sait trop, hélas! car un artiste aussi exquis fut un fort malhonnête homme, et c'est

ce qui a pu donner créance à la malveillante assertion de ceux qui l'ont accusé d'avoir accaparé la gloire du Verrocchio en signant sur le cheval : *Leopardus V. F.* Je me sens au cœur une telle tendresse pour Venise et pour l'art de Venise que je voudrais déchirer le décret de la Seigneurie signé « 9 août 1487 », par lequel Leopardi est banni du territoire de Venise comme faussaire; il avait altéré un acte, dans le but de spolier Marino Bernardo, entrepreneur de transport maritime entre Venise et l'Istrie ; et le Cicogna, dans ses *Inscriptions vénitiennes*, a donné le contre-décret qui rappelle l'artiste afin qu'il puisse « *fornir el cavallo* ».

Temanza, auquel il faut toujours recourir lorsqu'on veut parler des Lombardi et de Leopardi, a dit qu'après 1515 on n'entend plus parler d'Alessandro dal Cavallo; depuis on a retrouvé des documents cités par Cicogna et par le docte et aimable marquis Pietro Selvatico (que nous remerçions ici de nous avoir guidé dans les recherches nécessaires pour écrire certaines parties de notre ouvrage): en 1521, Alessandro travaille à la Zecca; en 1541, Pier Contarini, dans un livre imprimé la même année, dit que le grand artiste vit encore.

Comme fondeur, Leopardo a travaillé à la chapelle de Zeno, admirable monument des Lombardi, depuis trop longtemps caché au regard des admirateurs de leur œuvre, et c'est à son école que se sont formés les Alberghetti, Zuane delle Campane et le fameux Vittore Camello, qui, l'un des premiers, eut l'art de contrefaire si bien les médailles antiques que ses œuvres, prises pour originales, figurent dans nombre de collections. On lui doit beaucoup de médailles remarquables et de coins du plus haut mérite; il était aussi sculpteur et a fourni quelques statues aux Frari. Après lui viennent Jean Boldu, Giovanni Maria Fosca, Domenico, Camillo Alberti; et après cette prestigieuse époque de la première moitié du seizième siècle et le seizième siècle lui-même, l'art du fondeur est encore en honneur, et jusque dans les marteaux de porte des palais de Venise et dans les bronzes qui les ornent, on retrouve, sinon le goût pur de l'époque fortunée, au moins une préoccupation de la forme et de l'idée qui recommandent ces objets usuels à l'attention des amateurs. Avec le beau marteau de porte du palais du doge da Ponte, dû au Sansovino, nous avons voulu reproduire quelques-uns de ceux qui ornent quelques-uns des palais de Venise, et nous les avons extraits d'un petit manuscrit curieux du dernier siècle, intitulé : *Battori, Batticoli, Battioli,* que nous avons dû à l'inépuisable obligeance du savant directeur du musée Correr, le Cr Nicolo Barozzi.



Vasque en Bronze par l'Alberghetti, dans la Cour du Palais ducal.



TIZIANO VECELLIO DIT LE TITIEN (1477-1576)

(Gravé au burin par Augustin Carrache. — Collection de M. Ambroise Firmin-Didot.)

17



La Mère des Amours — Fresque peinte par Paul Véronèse à la villa Barbaro, à Masère.

LA PEINTURE

LES ORIGINES DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE — SES GRANDES PERSONNALITÉS
LES ARTISTES DE DÉCADENCE



La Maîtresse du Titien (au Louvre).

L'école vénitienne tient une large place dans l'histoire de l'art; depuis les Vivarini jusqu'à Guardi et Tiepolo, ses peintres ont un accent particulier, une disposition géniale, un goût de terroir qui les révèle et qui sert à les reconnaître et à les classer dans une même famille : ce ne sont ni des penseurs profonds, ni des esprits pondérés, ni des ascètes transfigurés par la foi; mais de libres esprits qui conçoivent sans effort et qui exécutent sans fatigue, des cerveaux presque inconscients qui produisent comme la plante donne sa fleur, comme la fleur donne son fruit, sans qu'on puisse tirer de leurs œuvres des déductions philosophiques, bâtir après coup des systèmes d'esthétique, et prêter à leur imagination féconde et originale des arrière-pensées profondes et des intentions compliquées.

Dès que l'école se dégage des influences inévitables de la Grèce et de Florence pour produire ses grands artistes véritablement nationaux et directement inspirés par le ciel de Venise,

elle se distingue par son indépendance, sa libre allure, son mépris des règles regardées jusque-là comme des lois inéluctables. En passant par ces cerveaux vénitiens, les idées courantes, les symboles, la mythologie, la légende, la tradition, l'histoire, le bagage de l'antiquité, l'expression acceptée et la traduction reconnue se transfigurent. A l'aurore même de l'art moderne, ces artistes dégagent la représentation de la figure humaine de la haute expression conventionnelle qu'elle a revêtue jusque-là; ils affirment la vie, le relief; ils trouvent une gamme de couleurs nouvelles; ils enveloppent leurs créations dans une atmosphère chaude, dans une lumière ambrée; ils les font se détacher sur des paysages réels et pour ainsi dire *passionnés;* et ils créent un monde extérieur qui n'est pas sans idéal, quoiqu'on en retrouve tous les éléments dans le territoire de terre ferme et dans les îles de la lagune.

Les Vénitiens sont certainement les premiers décorateurs du monde; il faut avouer qu'ils parlent aux yeux beaucoup plus qu'à l'esprit, ils ne vont que rarement au-delà de la surface et de l'épiderme, ils charment la vue plus qu'ils ne touchent le cœur : jamais en face de leurs œuvres chaudes, colorées, brillantes et sensuelles, on ne se sentira écrasé par le poids des pensées ou la conception profonde, comme au Vatican ou à la Farnésine; la main est plus habile que le cerveau n'est profond; elle court sur la toile, elle sème des fleurs, elle juxtapose des tons qui sont faits pour ravir les yeux, elle balance des lignes heureuses, elle noie les contours dans l'éther, elle rivalise avec le ciel transparent de Venise, elle peuple les palais d'allégories brillantes. A son apogée, ses artistes sont des païens qui entendent l'antiquité à leur manière, secouent le joug des peintres ascétiques et de ces doux génies florentins qui peignent les sujets religieux en aspirant au ciel, en demandant à leur cœur plein de foi leurs plus touchantes aspirations. A leur décadence, encore pleins de séve, toujours abondants, toujours piquants, spirituels, féconds et sans préjugés, ils trouvent des tableaux partout autour d'eux; et, même lorsqu'ils ne font que copier la nature, ils lui donnent une expression personnelle, pimpante et vive. Quand ils deviennent maniérés et précieux, c'est à leur façon, d'une manière originale, toute vénitienne encore, et qui n'est pas sans quelque grandeur.

Les premiers peintres qui s'exercent à Venise sont les mosaïstes grecs appelés pour orner la basilique de Saint-Marc au onzième siècle. Ils dessinent leurs cartons aux formes archaïques; les ouvriers de leur nation et ceux qu'on formera bientôt à Murano les traduiront en brillants émaux qui triompheront de l'action des siècles et nous arrêtent encore par le caractère indéniable de leur origine. Dès 1200, un Grec, Téofano, ouvre à côté des mosaïstes une école de sculpture et fait un élève qui devient plus célèbre que lui, Gelasio Ferrarese. Au treizième siècle, on cite (1262) une œuvre curieuse qu'on conservait à Murano, un cercueil en bois, contenant le corps de la bienheureuse Julienne dans l'église de San Biagio à la Giudecca, cercueil peint par Martinello de Bassano. Après lui d'autres peintres, Stefano Pievano (1281), Thomas de Modène, Alberegno et Esegrenio, substituent à la décoration de la mosaïque des peintures murales exécutées à la fresque et à la détrempe; enfin le Giotto (1306) dégage la forme humaine de ce caractère d'immobilité qu'elle revêt jusque-là, et son influence se fait sentir jusqu'à Padoue : c'est de là que partira le mouvement qui va vivifier l'école. Nicolas Semitecolo (1351), Lorenzo Veneziano (1371) et Nicolas de Pietro (1371) le suivent, et on peut voir leurs premières œuvres dans ces salles des primitifs à l'Académie de Venise, où on

La Madone et l'Enfant, par Gregorio Schiavone, élève du Squarcione (1450).



suit avec tant d'intérêt le développement de l'art national. Il faut retenir les noms d'Altichieri, de Jacques de Vérone (1397), de Giovanni Miretto, qui a exécuté les fresques de la salle d'audience du palais de justice de Padoue. L'aurore de l'école véritablement nationale va poindre avec les Muranais, car c'est à Murano encore plus qu'à Venise même que ce mouvement se développera; les artistes établis dans cette île sont attentifs à ce qui se fait autour d'eux; Quirico, dans les premières années du quinzième siècle, Bernardino et enfin Andrea vont engendrer les Vivarini que tous les Vénitiens qui suivront revendiqueront pour leurs aïeux et pour leurs maîtres. Johannes dit Alemannus (1440) et Antonio Vivarini (1445) dont les œuvres sont si nombreuses à l'Académie et dans les églises sont les plus fameux parmi ces précurseurs; ils se préoccupent des tentatives de Van Eyck, reçoivent chez eux les peintres allemands et se groupent autour d'Albert Dürer, tandis que déjà le *Squarcione* et *Mantegna* leur révèlent un art qui s'inspire de la noble antiquité. Squarcione avait visité toute l'Italie et la Grèce, dessinant les statues, les bas-reliefs, les pierres gravées, les ruines et les vestiges du temps de Périclès; il trouve une formule, nouvelle pour l'époque, où la figure humaine se combine avec des formes architecturales qui font ressembler ses œuvres aux bas-reliefs polychromes de la Grèce.



Judith, par Andrea Mantegna.
Fac-simile de la gravure du Vénitien Girolamo Mocetto.

Préoccupé de donner la vie à ses figures, il a rapporté des moulages antiques et ouvre une école où viennent se grouper tous ceux que passionne cet art nouveau que le Mantegna, plus maître, plus savant et plus inspiré, poussera à sa perfection par son intuition de la perspective, son goût pour le savant arrangement des draperies et sa science profonde de l'anatomie qui lui permet les audacieux raccourcis qui caractérisent sa manière.

Antoine de Messine, au dire de la tradition, a ravi à Van Eyck le secret de son procédé



MADONES D'ANDREA MANTEGNA

(Fac-simile d'une Page de *l'Album* des Dessins du Mantegna, conservé à Padoue. — Gravé par Francesco Novelli.)

18

de peinture à l'huile ; sous le prétexte de lui rendre hommage, il avait, dit-on, pénétré dans l'atelier d'Antoine, épiant sa façon de peindre ; puis il avait posé devant lui pour mieux

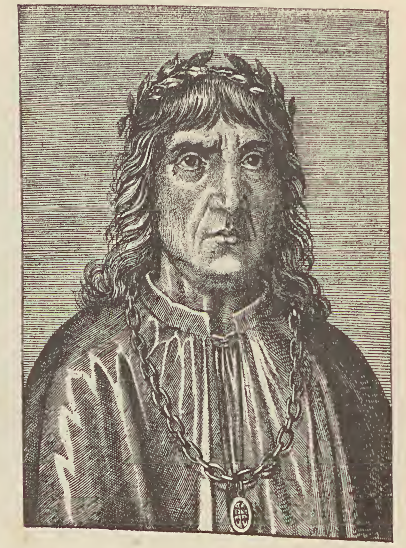


Fac-simile d'un Dessin de Mantegna. — Tiré du recueil de Padoue. Gravé par Francesco Novelli.

s'emparer de son secret, et, du premier coup, était arrivé à cette exécution qui a gardé jusqu'aujourd'hui son brillant, son intensité et sa solidité.

Le premier peintre *national,* c'est *Magister Paulus,* celui qui a signé la fameuse *Palla d'Oro* (ou, comme il a signé à Vicence, *Paulus de Venitiis*); il peint en 1346. Après lui viennent Lorenzo, Nicolo Semitecolo, Antonio Veneziano, Simon de Casiche, Nicolo de Frioul, Pecino et Pietro de Nova (1363). On ne peut pas dire qu'ils n'aient certes profité des idées de Giotto; mais ils sont déjà Vénitiens. Murano aura donc l'insigne honneur d'avoir fondé l'école avec Quirino, Bernardino, Andrea da Murano et le premier Vivarini (Luigi), 1414. Après lui viennent Antonio, Giovanni Bartolomeo et enfin un autre Luigi Vivarini. Ils forment une famille d'artistes qui, pendant tout un siècle, remplit Venise d'œuvres déjà personnelles pour l'époque.

Vers 1456, Jacopo Bellini, le père des deux Bellini, les deux Del Fiore et Carlo Crivelli leur succéderont, et nous arriverons enfin à ceux qui importent en Italie la peinture à l'huile, Antonio de Messine et les Bellini. Antonio n'appartient pas à l'école; c'est un robuste peintre qui n'avait pas un grand souffle, mais dont la fermeté de dessin et le caractère méritent tous les suffrages.



André Mantegna. (Padoue, 1531-1506.)

Les deux Bellini, Giovanni et Gentile, ont laissé d'eux-mêmes un portrait que possède le musée du Louvre; ils tiennent une place considérable dans l'école de Venise et sont aussi des précurseurs; on peut dire d'eux qu'ils sont les premiers indépendants, quoiqu'ils n'aient pas secoué le joug de la loi architecturale des pendants; ils dérivent bien des Muranais, mais ils vont plus loin qu'eux et ils ouvrent la voie à Giorgione et à Titien. Gentile, l'un d'eux, meurt avec le quinzième siècle. *La Madone et les Six Saints,* dont nous donnons la gravure, figure à l'Académie de Venise et donne l'idée des compositions du plus célèbre des deux frères, Giovanni. On reconnaît aisément le point de départ, l'installation régulière, le parti pris du fond architectural, les concessions faites à cette loi inflexible des pendants; un centre, une base, deux groupes de trois figures qui balancent la composition. Une des œuvres les plus belles et les plus complètes du même artiste, qui figure au-dessus d'un des autels latéraux de San Zaccaria, pourrait être confondue avec celle-ci, tellement leurs deux agencements offrent de similitude. C'était un esprit contemplatif que celui de Giovanni; il était profondément religieux, et la simplicité du pli, la candeur de l'expression, la grâce infinie de ses vierges,

Andreas Mantinia C.P.F

OPVS·BARTOMEI·VARINI·DEMVRANO



ANDREA MANTEGNA — LA VIERGE DE LA VICTOIRE, DITE VIERGE DES GONZAGUES

(Gravée par Francesco Novelli. — Musée du Louvre.)

l'intimité et la profondeur du sentiment le rattachent peut-être à une autre école que celle de Venise; mais il est coloriste, et c'est par cette qualité nationale qu'il lui appartient bien. En lui rien de tumultueux, de vivement spontané, de turbulent et de sensuel, aucune trace de ce paganisme qui caractérise même ses élèves. C'était un homme concentré, studieux, lettré, l'ami du cardinal Bembo et de l'Arioste; l'œuvre qu'il a laissé est très-considérable, presque toutes les grandes églises de Venise possèdent des panneaux signés de son nom, et la plupart de ses compositions sont des sujets religieux, surtout des madones, presque toutes uniformes, avec de légères variantes. Il a fait simple et grand; une Vierge, qui figure à l'Académie, tenant debout sur ses genoux l'enfant Jésus nu et sans aucune convention



Giovanni et Gentile Bellini. (Venise, 1427-1516 et 1421-1501.)

idéale (probablement même copié sur nature d'après quelque enfant d'un pêcheur ou d'un gondolier), rappelle, par l'ampleur magistrale du pli et la sérénité presque antique de l'expression, les plus belles figures allégoriques de la statuaire grecque.

Giovanni, dont le sultan Mahomet II avait vu un portrait chez l'ambassadeur de Venise, avait résolu d'appeler à sa cour un bon peintre et le demanda à la République. Ce fut Gentile, son frère, qui fut envoyé; il partit le 3 septembre 1479. Nous avons, dans la petite salle italienne du Louvre, l'une des toiles peintes à la cour du sultan, *la Réception d'un Ambassadeur,* qui emprunte un réel intérêt à cette circonstance du voyage de l'artiste en Orient.

IOANNES BELLINVS·

·CAROLVS·CRIVELLVS·VENETVS·MILES·PINXIT·

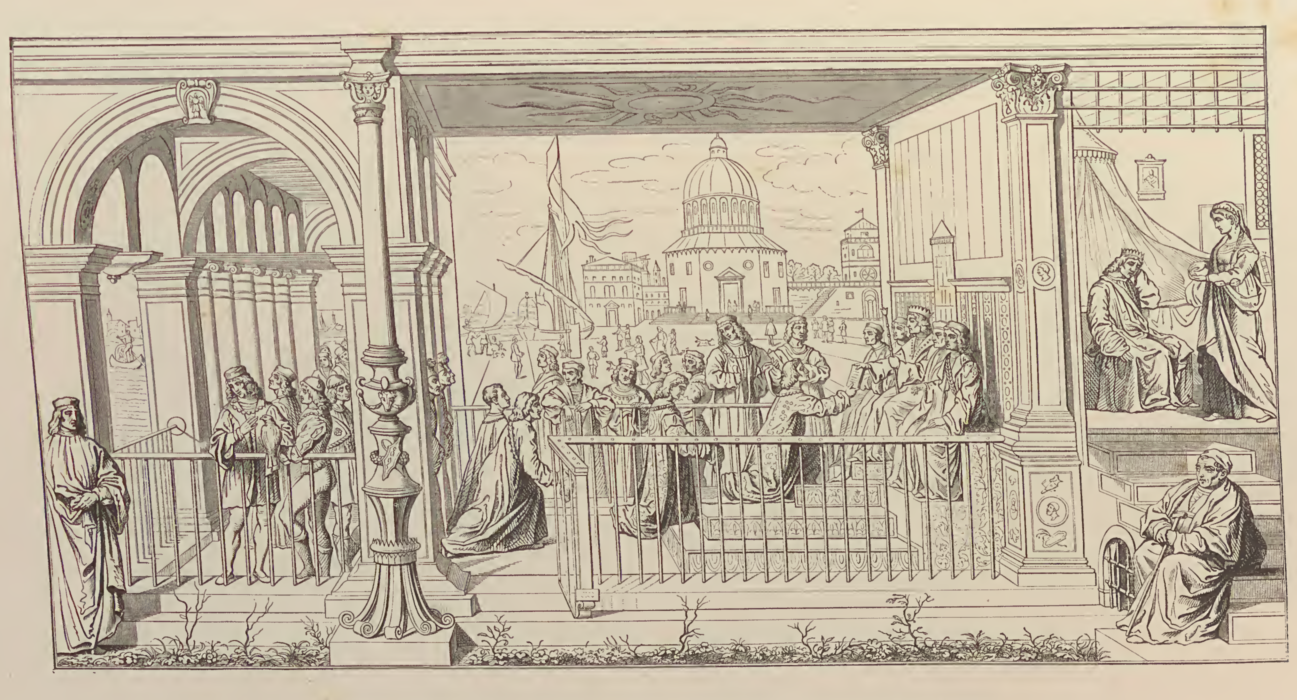
Il faut ici ne point s'attarder aux subdivisions, étudier les chefs d'école, laisser dans l'ombre tout ce qui n'a pas une note très-personnelle et n'a pas fait faire un pas à l'art vénitien. On ne s'attendra donc pas à nous voir nous arrêter sur ces hommes d'un talent considérable qui ne sont que les élèves des initiateurs, mais dont les œuvres cependant remplissent les musées et frappent la foule, qui ne sait pas que le genre fut inventé par tel ou tel artiste,



Giovanni Bellini pose devant Antoine de Messine. — Tableau de Lechevallier Chevignard.

que l'originalité et l'initiative appartiennent seulement aux artises de génie, tandis que le talent est le lot d'un plus grand nombre. Nous essaierons, dans notre nomenclature rapide des peintres, de suivre l'ordre chronologique, en disant le rôle que chacun d'eux a joué dans l'école. Les Vivarini et, à la seconde période, Giovanni Bellini, sont les fondateurs; Carlo Crivelli est du même temps : après eux viennent Marco Basaiti, Moretto, le Carpaccio, Cima da Conegliano et Rocco Marconi. Cima procède de Bellini; il a sa tenue, son calme et sa profondeur; mais il grave plus sûrement et peint d'un pinceau plus sec; il est

IOANES·BAPTISTA·CONEGLA S ·P



LE CARPACCIO — LES AMBASSADEURS DU ROI D'ANGLETERRE

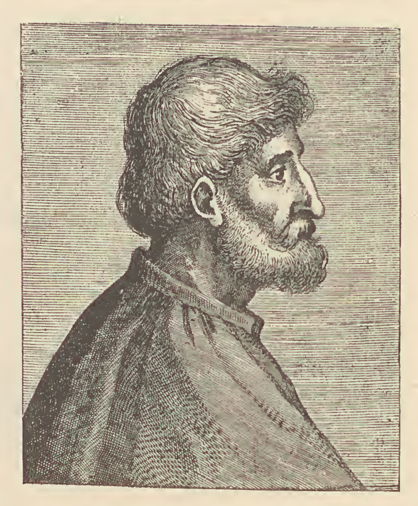
superbe dans le pli, il fait riche et grand, et il va plus loin que la plupart des Vénitiens dans la



La Madone et les six Saints. — Tableau de Giovanni Bellini (Académie de Venise).

puissance de l'expression. Ses fonds, qui la plupart du temps représentent sa ville natale, sont

très-exprimés, très-colorés et d'une exactitude minutieuse qui rappelle les fonds de Van Eyck.


VITTORE CARPACCIO. (Venise, 1455-1525.)

Le Carpaccio naît vers 1455; il est donc contemporain des Bellini, mais il leur survit; sa vie est absolument ignorée. Le grand biographe italien Vasari, celui auquel on doit toujours recourir lorsqu'il s'agit de produire des témoignages sur les maîtres de l'Italie, ignorait même son vrai nom et l'appelait Scarpaccia. Ses œuvres très-écrites, souvent bien conservées, signées d'une façon apparente, permettent de le suivre depuis 1490 jusqu'en 1522. Les musées de l'Europe sont très-pauvres en tableaux de ce maître; mais l'Académie de Venise contient de nombreux ouvrages de lui, et c'est là qu'il faut l'étudier. La réunion de ses compositions constitue la plus admirable et la plus authentique des sources de renseignements sur le côté extérieur du quinzième siècle à Venise. Il a peint une suite de neuf grands tableaux qui représentent la vie de sainte Ursule; nous reproduisons ici l'un de ces épisodes, *les Ambassadeurs du roi d'Angleterre venant demander au roi Deonato, père d'Ursule, la main de sa fille pour le fils de leur roi.* C'est déjà un art avancé, et la naïveté qui inspire l'artiste n'exclut pas un grand goût dans la composition; mais ce qui touche surtout dans le Carpaccio, c'est sa foi, son cœur, le don qu'il a d'être ému et d'émouvoir, la vérité et la profondeur de l'expression, la sincérité inouïe du peintre qui devait être une âme exquise de tendresse, un être plein de chaleur et de bonté. Personne ne va plus loin que lui dans l'impression qu'il vous laisse; seuls, quelques Florentins de son époque et Fra Beato Angelico dans l'admirable couvent de Florence où il a peint ses meilleures œuvres, peuvent l'atteindre ou le


La Madone de Cardaccio.

surpasser. Son action, comme peintre, ne s'exerce point toujours dans le domaine religieux, mais c'est là justement son caractère ; il est pieux, même dans la représentation d'une scène banale ou d'un caractère indifférent; il est naïf et vrai, tout entier à ce qu'il peint, et, par la profondeur et la vérité de l'expression, il arrive à une telle intensité qu'il reste, — même quand on a été ébloui par ces magiciens qui vont lui succéder, — la grande impression du voyageur qui étudie l'école vénitienne et en compare pour la première fois les éléments variés. Carpaccio peint d'une façon sèche ; c'est une âme, ce n'est pas une main ; il est bien de son temps ; il ignore encore les ressources de la perspective, et les temples de ses fonds



Hérodiade. — Tableau du Giorgione.

avancent sur les premiers plans. Malgré l'exactitude des lignes au point de vue du dessin, il n'a ni beaucoup d'air ni beaucoup de profondeur, mais personne à Venise n'a mieux incarné en soi l'époque dans laquelle il a vécu. Nous connaissons quelques œuvres de Carpaccio dans des galeries particulières de Venise ; les églises en possèdent aussi un certain nombre ; une entre autres figure aux *Greci*, très-curieuse au point de vue d'un intérieur du quinzième siècle. Une toile fort bizarre, mais intéressante comme un document, se voit au musée Correr de Venise, représentant des courtisanes vénitiennes sur leur terrasse. Le chef-d'œuvre du maître, *la Présentation de Jésus au Temple,* est aussi à l'Académie, et l'artiste est représenté au Louvre par *la Prédication de saint Étienne à Jérusalem,* œuvre assez faible et qui ne donne pas une idée juste d'un aussi admirable peintre.

Un homme va venir après les Bellini et le Carpaccio, qui dégagera encore plus hardiment l'école des influences voisines, lui révélera sa voie véritable, affirmera ses tendances nationales, et saura les résumer dans une forme chaude et voluptueuse, pleine de liberté et de fantaisie. Cet homme qui va rompre à tout jamais avec les règles imposées par le moyen âge, c'est le *Giorgione,* Giorgio Barbarelli, né en 1478 et mort, hélas! à l'âge de trente-deux ans. C'est une figure poétique et cavalière que celle de ce peintre de génie qui secoue le joug de ses maîtres, mène de front le travail et les plaisirs, fait de la vie un décaméron, parcourt Venise le luth à la main, la dague au côté, toujours en quête d'aventures amoureuses et d'émotions, prompt à la bataille comme à la sérénade, adoré des femmes et redouté des hommes, généreux et violent, jaloux, aimable et fanfaron, emporté mais réfléchi: nature mobile, ardente, dépensant sa vie sans compter, jetant à pleines mains le trésor de ses jours, et qui, fauché dans la fleur de ses ans, épuisé par les veilles, et vaincu par l'amour et les plaisirs, trouve enfin l'immortalité dans la mort, presque à son aurore. Le premier, il a aimé le mouvement, la couleur, les chaudes carnations, les ardeurs des soleils couchants, les ciels empourprés, les campagnes verdoyantes; le premier, sur un beau corps d'ivoire baigné dans une lumière dorée, il a cherché les palpitations de la chair, les ardeurs du sang, le jeu des ombres et l'éclat des vives lumières.



Giorgio Barbarelli, dit le Giorgione. (Castelfranco, 1478-1511).

On dit que Giorgione fut le premier à peindre à la fresque l'extérieur de sa maison; bientôt ce fut une mode à Venise; tout ce monde épris des arts venait se porter devant la casa Soranza, sur la place Saint-Paul, et devant la propre maison de l'artiste, pour admirer les chaudes allégories de Barbarelli. Le sénat consacra l'usage de ces décorations en chargeant le Giorgione et le Titien d'orner les murs du *Fondak des Allemands,* détruit par un incendie l'année 1504, et reconstruit vers 1508. L'œil s'irrite de ne rencontrer aujourd'hui qu'une tache harmonieuse, vestige de ces compositions dévorées par le temps, rongées par les vents salins de l'Adriatique et l'humidité de la lagune.

C'est le portrait qui révéla le Giorgione à lui-même; en face de ses grands modèles, le Barbarigo et le Lorédan, il se passionna pour la vie, et, ne demandant plus ses inspirations qu'à la nature, ordonna ses compositions sans plus se soucier des dispositions parallèles de ses premiers maîtres. *Le Concert champêtre,* l'admirable toile du Louvre, montre toute la liberté de ce charmant esprit, sa préoccupation du relief, de la lumière et de la couleur, la vivacité de son imagination, et la poésie qu'il savait répandre dans son œuvre. Jusque-là, le



LE TITIEN — LE MARTYRE DE SAINT-PIERRE



LES SIX SAINTS

SAINT SÉBASTIEN, SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, SAINT ANTOINE DE PADOUE, SAINT PIERRE, SAINT NICOLAS DE BARI, SAINTE CATHERINE

(Dessiné par le Titien, gravé sur bois par Nicolo Boldrini.)

Partie inférieure du Tableau du maître, peint pour l'Église de Saint-Nicolas de Venise, aujourd'hui au Vatican.

22

paysage naïf a quelque chose de sec, de précis, de précieux dans l'exécution; le Giorgione paraît, et, dans une Arcadie idéalisée par son esprit poétique et transfigurée par son magique pinceau; il assied des bergers sur les épais tapis de mousse, au penchant des collines, tandis que des femmes, nues comme des déesses ou des nymphes, belles comme des statues antiques, mais vivantes comme les courtisanes superbes qui ont servi de modèles à l'artiste: vont puiser de l'eau aux fontaines abritées sous des myrtes.

Où sommes-nous? Dans les Champs-Élysées, dans les campagnes de l'Arioste, ou dans les champs de Belluno, de Bassano ou de Cadore? C'est la flore vénitienne et la nature de la terre ferme; mais le poëte qui crée et le magicien qui tient à la main sa palette harmonieuse nous transporte dans des régions heureuses qui ne sont ni le ciel ni la terre, mais la patrie de l'idéal, beau monde rêvé qui n'appartient qu'aux poëtes, qu'aux peintres, qu'aux musiciens, qu'aux artistes inspirés, à ceux que le ciel a marqués au front d'un rayon divin, et qu'il a donnés à l'homme pour endormir ses douleurs et charmer son rapide passage sur la terre.



Tiziano Vecellio. (Cadore, 1477-1576.)

Sébastien del Piombo et le Titien ont été les élèves du Giorgione; nous pouvons juger du talent du maître par l'ensemble des œuvres que possède la France, elles sont assez nombreuses : le saint Sébastien, — saint Joseph, — sainte Catherine avec la sainte Vierge tenant son fils, — les Ages de l'humanité, — l'*Hérodiade tenant la tête de saint Jean,* — le Concert champêtre, — Deux Joueurs d'instruments, — une figure de la Comédie. Venise elle-même, à part certaines œuvres précieuses exécutées pour les communautés religieuses où elles sont encore aujourd'hui, ne possède que peu de toiles du grand artiste qui caractérise si bien l'école, et l'Académie des beaux-arts, si riche en Vénitiens, n'en compte qu'un nombre très-restreint : *Saint Marc apaise une tempête,* — un *Portrait de noble vénitien,* — un autre *Portrait d'un inconnu,* — et la célèbre toile « *la Flori, la femme à la guitare* ».

Le Titien, Tiziano Vecelli, naît en 1477 et meurt en 1578; c'est une carrière d'un siècle, si brillante, si féconde, si pleine d'honneurs, de succès et de triomphes, qu'on prononce ce grand nom comme celui d'un prince. La gloire du Titien est faite de celle du Giorgione, et

TICIAN

Ticianus ·F·

c'est l'honneur de celui-ci d'avoir engendré un tel artiste, d'avoir guidé ses pas dans la carrière.

Il avait cependant suivi les leçons de Giovanni Bellini, mais le Barbarelli le séduisait davantage, et, dès l'âge de dix-huit ans, devenu son élève, il rivalisait avec un tel maître au point de lui porter ombrage. Dès ses pre-

mières œuvres, il est inimitable dans le portrait, et, passant de Padoue à Ferrare, de Ferrare à Urbin, d'Urbin à Rome, de Rome à Paris, à Madrid, il devient le peintre des rois, des papes et des empereurs, l'ami de l'Arioste que, par une fantaisie qui est un trait de génie, il peint sur un fond de lauriers, symbole de la gloire qui ombrage son front. Où trouver une vie plus belle à écrire? quatre-vingts ans de gloire et d'un labeur facile toujours couronné de succès! Son champ est immense, il a touché à tous les sujets; c'est le peintre d'histoire par excellence, encore qu'il n'ait pas fait sa spécialité de représenter des sujets historiques; mais, depuis le *Concile de Trente,* du Louvre, jusqu'au « *Philippe II présentant son fils à l'autel* », de l'Escurial, tout ce qui est page contemporaine exécutée par lui porte un tel cachet que c'est le document le plus précieux sur un siècle. Sa galerie de portraits de souverains, de grands hommes, de femmes célèbres, est si étendue, qu'on n'a pas encore fait le catalogue exact de cette partie de l'œuvre. Il a peint Soliman II, le pape Paul III, Charles-Quint, Philippe II, François Ier, l'empereur Othon, Clément VII, les reines et princesses d'Espagne, le duc de Mantoue, le comte Castiglione, la marquise de Pescaire, le marquis del Vasto, l'Arétin, le cardinal de Médicis, le cardinal Farnèse, le prince Octave, Catherine Cornaro, Laura Eustochio qui devint duchesse de Ferrare, et nombre de patriciens de Venise. La plupart des églises de la ville et de la terre ferme ont sur l'un de leurs autels une vierge signée du maître; après ses grandes scènes historiques de la salle du grand conseil et des salles d'apparat du palais ducal, il a peint des ex-voto merveilleux, des scènes religieuses qu'il a, pour ainsi dire, passionnées en prêtant à Dieu, à la Vierge et aux saints, les faiblesses et les passions des hommes. D'une audace sans égale et d'une *maëstria* sans seconde, il ne recule devant rien et son génie ne connaît pas de règle; il faut voir à l'Académie de Venise « *la Présentation au Temple* », où il donne pour fond à sa toile, vaste machine architecturale, tout un coin du ciel de sa patrie, avec les hautes montagnes bleuâtres et les riches plaines des environs de Cadore, et transporte vivante dans son œuvre, à côté de la Vierge et du grand prêtre, quelque misérable marchande d'œufs, qu'il assied sans façon sur le premier plan, dans toute la crudité de son allure et son étonnant relief. Quand il a touché au paysage, il l'a fait avec une autorité extraordinaire; son tableau du *Martyr de saint Pierre,* que nous reproduisons ici, n'est plus qu'un souvenir, puisqu'il a été brûlé à San Giovanni e Paolo, mais quelle admirable combinaison de la forme humaine avec la silhouette auguste des grands arbres séculaires!

Dans l'allégorie, la mythologie et la représentation des chimères qu'enfante son cerveau, il est tout à fait magique. Le Bacchus et l'Ariane de la *National Gallery* est une page brillante comme un passage du Tasse, et peut rivaliser avec la peinture des jardins d'Armide; il est encore plus poëte que le Giorgione, et le monde qu'il crée, inspiré par la nature réelle et palpable, celle qui l'entoure, celle au milieu de laquelle il est né, revêt les teintes brillantes d'un incomparable Élysée. Les fleurs naissent sous les pas de ses nymphes qui agitent bruyamment les crotales en frappant du pied le sol; ses lions et ses tigres enchaînés, ses satyres impudiques, ses bacchantes couronnées de pampres, ses Amours qui vident leurs carquois, ses Danaé et ses courtisanes, appartiennent au monde païen et rayonnent de la beauté antique; c'est un cerveau de poëte qui a à sa disposition la palette d'un enchanteur.



MILON DE CROTONE

(Dessin sur bois du Titien. Gravé sur bois par Nicolo Boldrini. — Collection de M. Ambroise Firmin-Didot.)

Le grand artiste a vite secoué le joug de Bellini ; ses premières toiles parlent cependant du vieux maître, et, transparentes comme l'air de Venise, enveloppées dans une poussière d'or, ses vierges du musée du Belvédère de Vienne nous rappellent un Giovanni plus libre dans ses contours, plus sensuel dans la couleur et plus poétique. Sa facilité était grande, et son amour du travail, joint à une extraordinaire longévité, lui a permis de laisser un œuvre énorme. Cependant, quel que soit leur nombre, ses toiles sont presque toujours l'honneur d'une galerie. Il ne saurait être question, dans un coup d'œil général sur l'école, de descendre au détail d'un ensemble aussi énorme; mais il faut constater la variété qui y règne et l'assurance avec laquelle le Titien attaque les sujets les plus divers. *L'Assomption* de l'Académie, qui figurait autrefois aux *Frari,* le montre sous un jour grandiose; il y a, dans le geste de ces colossales figures, quelque chose de Michel-Angesque. Sans être animé de la foi religieuse et sans appartenir à la race de ces esprits profonds et naïfs qu'on appelle aujourd'hui *les primitifs,* qui ont peint les sujets religieux le cœur inondé de foi et la face transfigurée par la grâce, il est certain que le Titien a trouvé pour ses vierges la plus douce des expressions qu'une figure humaine puisse rendre. Elles sont nobles, dignes et fières, animées d'une bonté et d'une grâce touchantes ; ses saintes et ses martyres ne sont pas dégagées des liens de la chair, mais, tout en restant sur la terre, elles représentent la perfection de bonté et de beauté à laquelle l'humanité peut atteindre; elles ont encore une beauté suprême, celle de la *bonté.* Rien n'est frappant comme le magnifique *ex-voto* qui décore l'autel de la Vierge aux *Frari,* où le Titien a représenté les saints Pierre et Paul en adoration au milieu des membres de la famille Pesaro. Dans les *ex-voto* des peintres religieux, les donataires restent sur la terre quand la Vierge ou les saints trônent dans leur gloire; chez le Titien, la Vierge et le divin enfant se font hommes et vivent dans la familiarité des humains; la distance incommensurable qui les sépare est faite de grâce extérieure, de noblesse et de charme ; et cependant le Titien, si splendide et si triomphant dans les sujets païens et mythologiques, si hardi, si détaché quand il représente quelque guerrier célèbre couvert de son armure, posant la main sur un sein d'ivoire en signe de possession, reste encore un peintre religieux, tellement l'artiste sait se placer au point de vue, et, appelant à lui l'inspiration divine, parvient à nous transporter par l'imagination dans le monde qu'il évoque. On peut en juger par *la Mise au Tombeau* du musée du Louvre; c'est un drame poignant, et, par la profondeur d'une expression toute humaine mais vivement passionnée, le Titien est arrivé là à l'émotion religieuse. Sur des fonds tourmentés, étranges, un ciel violemment déchiré par des éclairs, l'artiste fait se détacher les figures robustes de ceux qui portent le divin corps de Jésus baigné dans une demi-teinte harmonieuse. La Vierge, navrée, vaincue, écrasée par la douleur, joint les mains et contemple encore son fils; par un beau geste plein d'intention, une des saintes femmes veut éloigner Marie de cette scène de douleurs. Il y a dans le Titien des séductions qu'on ne peut ni rendre ni interpréter avec la plume, c'est aussi le cas pour le Giorgione ; comment dire qu'un ton qui se combine avec un autre ton, qu'une harmonie de couleurs, qu'une nuance particulière correspond à une douleur de l'âme ? Et cependant c'est là tout le charme inexplicable des grands coloristes. A ceux qui connaissent par cœur la toile de *la Mise au Tombeau* du salon carré nous rappellerons les grandes traînées



Le Doge François Donato adore la Vierge et les Saints Protecteurs de Venise. — Dessiné sur bois par le Titien. Gravé par Boldrini.



SAINT GÉROME AU DESERT

(Dessiné sur bois par le Titien, gravé par Domenico Dalle Grecche.)



LE TITIEN — LA MISE AU TOMBEAU

rougeâtres des fonds et l'étonnante draperie qui recouvre le jeune homme vu de dos qui porte le Christ dans ses bras.

Le Pordenone, qui, lui aussi, fut un grand artiste, prétendait que les femmes nues du Titien n'étaient point peintes, mais faites de chair vive; rien n'est plus vrai, ces surfaces d'ivoire, ces belles chairs épaisses, que la lumière pénètre et sous lesquelles on devine et la vie et la circulation du sang, ne lui ont jamais fait oublier le style; il y a de la *Fornarina* dans *la Femme au miroir* du Louvre; ce sont les stances du poëme de la beauté chantées par un artiste épris de la forme, vues par un peintre qui a son idéal — tout sensuel qu'on le représente quand on l'oppose aux peintres spiritualistes de l'école florentine moins épris qu'il ne le fut de la couleur.

La vie du Titien est celle d'un prince; il eut tous les honneurs; il était chevalier, Charles-Quint l'avait fait comte palatin; il portait le collier de Saint-Jacques, faisait partie des grands officiers de la couronne qui accompagnaient l'Empereur dans ses marches triomphales; il était pensionné sur la Chambre de Naples, vivait dans le luxe, hébergeant les cardinaux, les princes et les poëtes. Il conserva jusqu'à quatre-vingt-dix-neuf ans sa rare vigueur d'esprit et la fraîcheur de son imagination; on lui cachait les pinceaux pour l'empêcher de peindre, et sa main défaillante s'essaya sur la toile jusqu'au dernier jour de sa vie. Comme s'il fallait un effort de la nature pour détruire une créature aussi fortement trempée, pour éteindre une organisation aussi complète, il fut atteint de la peste en l'année 1576, et son corps fut porté à Santa Maria Gloriosa des Frari, où l'on peut admirer quelques-uns de ses plus nobles ouvrages.

Le Titien avait un frère, François Vecellio, qui avait été soldat avant d'être peintre, et un fils, Horace, excellent portraitiste, sur lequel Alfred de Musset a écrit sa légende *le Fils du Titien.* Il eut pour élèves le Tintoret, Jean de Calcar, Paris Bordone, Marco Vecellio son neveu, Palma Vecchio, Sébastien del Piombo et d'autres moins célèbres.

PARIS · B
· O

Nous devons à M. Stefani, de Venise, et à la courtoisie de la famille Didot la communication de quelques-uns des dessins du Titien qu'il exécuta sur bois et qui furent gravés par des artistes comme Campagnola, Boldrini, Andrea-Andreani et D° Dalle Grecché. On doit en effet au Titien un certain nombre de dessins de cette nature, dont les exemplaires sont devenus extrêmement rares. Les deux plus célèbres, qu'il dut exécuter sur d'énormes blocs de bois séparés et qu'il faut rapprocher pour obtenir l'ensemble, sont *le Passage de la Mer Rouge* et *le Triomphe du Christ,* que Valentin Lefebvre a reproduit. Nous donnons ici *le saint Gérome au désert,* dont on a attribué la gravure au Campagnola, parce qu'on connaît une épreuve qui porte son nom. Une autre composition exécutée en deux morceaux, que nous avons fait réduire et rapprocher, est intitulée : *le Doge François Donato adorant les Saints protecteurs de Venise.* Le catalogue Didot donne cette composition à Marco Vecellio, mais nous maintenons notre attribution. On suppose que cette gravure est de Nicolo Boldrini. Une autre composition, dessinée aussi sur bois par le Titien, et qui a toute l'ampleur d'une fresque, représente *Milon de Crotone;* la dernière enfin est intitulée *Saint Sébastien, San Bernardino et Saint Hermagoras, protecteurs du Frioul et de Padoue.* L'abbé Giuseppe Cadorin, vers 1843, avait commencé une publication de fac-simile grandeur

des originaux de ces dessins sur bois. Sous le titre : *Le Stampe in legno Tratte da Tiziano et Illustrate Dall Abate Giuseppe Cadorin (Venezia typi di Alvisopoli,* 1843*)*. Cette publication intéressante, et qui aurait vulgarisé des œuvres si rares, a été malheureusement interrompue après deux ou trois livraisons.

Jean de Calcar, encore inconnu il y a quelques années et dont on donnait les œuvres au Titien ou au Tintoret, était un Flamand qui vint étudier à Venise. M. Charles Blanc a cherché à établir que le *Portrait d'un inconnu* signé de ce maître, qui figure au musée du Louvre et qui passa longtemps pour un Tintoret, pourrait bien être le portrait du célèbre André Vésale. Ce Calcar excellait à copier les maîtres, et c'est à ce manque d'originalité qu'il doit la place inférieure qu'il a dans l'école ; il est mort à Naples en 1546, et Vasari le classe parmi les artistes vénitiens. Son portrait est un chef-d'œuvre, on peut affirmer aujourd'hui qu'il représente effectivement le grand praticien, car le même portrait figure en tête d'un traité de chirurgie de Vésale, imprimé à Venise à la même époque : on ne s'étonne point qu'on l'ait catalogué longtemps comme un Tintoret. On trouve des toiles religieuses de ce maître à Calcar, dans la cathédrale, aux musées de Munich, de Vienne et de Berlin.

Au milieu du seizième siècle, nous sommes à l'apogée de la peinture à Venise; Titien vit encore, Gerome Savoldi, le Pordenone, Paris Bordone, Lorenzo Lotto, le Tintoret et Paul Veronèse, Sébastien del Piombo, le Bassan, Schiavone, Joseph Porta, sont de la même époque et illustrent avec lui l'école de Venise. C'est le temps des grandes décorations des églises, de la construction des monuments, cathédrales, palais, villas ; les patriciens répandent l'or à pleines mains, ils se font un honneur de protéger les grands artistes ; chaque maison patricienne a son peintre qu'elle protége, chaque autel a son saint ; les sénateurs, à l'envi, font couvrir les murailles d'immenses représentations peintes ! Deux hommes entre tous, Paul Véronèse et le Tintoret, déploient dans cet ordre d'idées une incroyable fécondité, une incomparable facilité d'exécution, une fougue sans seconde. Le Giorgione est plus profond, le Titien est plus pénétrant, mais personne n'a le génie plus facile. Avant de caractériser ces deux hommes et de dire la place qu'ils ont tenue dans l'école, arrêtons-nous un instant devant la *Sainte Justine* du Pordenone et la *Santa Barbara* du Vieux Palme, l'une des toiles les plus célèbres de Venise.

opera de jouani jeronimo de bressa di savoldi

.L.LOTVS.P.
1515

Pordenone est le nom du village du Frioul où, vers 1484, est né Giovanni Antonio Régillo Licinio; c'est un artiste de grande allure et un homme de style, il était l'ami du Giorgione et le Titien lui fit l'honneur de le regarder comme un rival. C'est comme peintre de fresques à l'extérieur des palais et des églises que Licinio se révéla; rien n'est curieux comme de suivre, dans les mémoires du temps, les luttes à main armée de ces rudes compagnons de la Renaissance, peintres, architectes, sculpteurs, orfévres, jaloux les uns des autres, se tenant sur leur garde, parce qu'ils se sont froissés dans telle ou telle circonstance. Ils se menacent et se poursuivent, prêts à dégainer à la première occasion ; on dit que le Pordenone peignait l'épée au côté, et qu'ayant un grand travail à exécuter dans le cloître de Saint-Étienne de Venise, il avait tout un arsenal auprès de lui et comptait, pour se défendre, en cas d'attaque d'un de ses



VON CALCAR — PORTRAIT D'UN INCONNU

(Musée du Louvre.)

26

rivaux, sur une rondache qui lui devait servir à parer les coups. Son ennemi puissant fut le Titien, que les Religieuses des Anges du monastère de Murano lui avaient préféré pour la décoration d'un autel. Forcé de s'exiler de la ville où il ne se sentait plus en sûreté, le Pordenone résida à Mantoue, à Vicence, à Crémone, à Trévise, à Udine, à Milan, à Parme et à Plaisance, où il se fit un beau nom par sa facilité à exécuter de grandes compositions qu'il enlevait au bout du pinceau, et sans dessiner d'avance ni cartons, ni études préparatoires. Charles-Quint l'appela à Prague, malgré le désir qu'avaient les Vénitiens de le retenir chez eux, où il venait de se distinguer dans la décoration de la salle du sénat. Il peignit aussi à Gênes pour les Doria, à Vienne et à Saint-Étienne; Hercule II, le duc de Ferrare,



Giov. Antonio Regillo, dit le Pordenone.
(Né à Pordenone, 1483-1539.)

lui commanda une série de tapisseries qui sont célèbres sous le titre *les Travaux d'Hercule*. La *Sainte Justine* du musée du Belvédère de Vienne montre toute l'ampleur de sa manière; le pli est large et imposant et on ne craint pas de dire que, s'il n'a pas eu le charme de coloris du Titien, il fait parfois aussi grand que son prestigieux rival.

Le Vieux Palme est un élève du Titien; malgré son surnom, il est mort jeune, car, né en 1540, il disparaît en 1588; c'est pour le bien distinguer de son neveu Jacopo, surnommé Palma Giovine qu'on lui a donné son surnom de Palma Vecchio. Il a peint à la Madona del Orto, à San Mose, à Santa Maria Formosa, au couvent de San Stefano, à Saint-Sébastien, à San Antonio del Castello, à Sainte-Hélène du Mont-Olivet, aux théatins de Vicence, à Lucques dans l'église de San Pietro Samaldi et à Serinalta, le village où il est né. Son œuvre se compose surtout de toiles de chevalets. De toutes ses peintures, la *Santa Barbara* de Santa Maria Formosa est certainement la plus frappante et la plus parfaite : elle figure dans l'église de ce nom au-dessus de l'autel de la patronne des bombardiers de l'arsenal, où elle occupe le centre, tandis que dans les petits côtés du monument figurent un saint Sébastien, un saint Antoine abbé, la Vierge et le Christ mort, un saint Jean-Baptiste et un saint Dominique. Je ne crois pas qu'on puisse échapper au charme qu'exerce, et sur le cœur et sur les yeux, cette exquise figure de la sainte Barbe; nous n'avons jamais pu passer devant Santa Maria Formosa sans nous arrêter un instant pour faire nos dévotions à cette belle patronne des bombardiers de la sérénissime République. Le pli est superbe de dessin, les mains et les chairs sont admirables de morbidesse, c'est la beauté bonne, la noble sérénité d'une sainte qui est encore femme.

Palme le Jeune a tenu dans l'art une plus grande place que son aîné, il a vécu quatre-vingts ans; à l'époque où Alessandro Vittoria jouissait d'une influence sans rivale dans toutes

les questions d'art, celui-ci protégea Palma et lui fit confier les plus importantes commandes pour la décoration des monuments publics. Il luttait pour la rapidité d'exécution avec le Tintoret; on prétend qu'il était insatiable au point de vue du gain, et on lui reproche, à la fin de sa vie, d'avoir beaucoup plus envisagé le bénéfice à retirer d'une œuvre que le mérite de l'œuvre elle-même, et lancé dans la circulation des toiles indignes de son pinceau.

Le Véronèse, Paolo Caliari, naît en 1528 et meurt en 1588; quarante ans d'un labeur assidu semblent trop peu pour avoir produit l'œuvre énorme qu'il a laissée. Ce n'est pas le plus grand génie de l'école, mais c'est le tempérament le plus abondant, le caractère le plus heureux, le créateur le plus inépuisable ; l'esprit le plus prime-sautier, le plus original et le plus indépendant de tous les artistes vénitiens. Il cache une bien grande science sous une facilité d'exécution qui n'a pas eu de rivale, et chacune de ses toiles est une fête pour les yeux. Vénitien dans l'âme, il reflète dans son œuvre le ciel léger de sa patrie, la transparence de son beau ciel, et les chatoiements de sa lagune; il est aimable, il est joyeux, il est plein de santé, d'abondance et de force. Dans sa conception et dans son exécution, il a quelque chose de vainqueur, un air cavalier dans la diction et une désinvolture qui n'exclut pas la grandeur. Il y a dans son œuvre des éclats de fanfare, des airs de bravoure, des chants de victoire, de grands coups de soleil et de grands pans de ciel bleu.



Sainte Justine. Tableau du Pordenone au Musée du Belvédère (Vienne).

Quand il a peint l'histoire, par une naïveté que les pédants ont blâmée, il prête aux héros et aux rois les chatoyants costumes de son époque fortunée, il habille les déesses de robes de brocart et les pare de rubis et de perles; la religion elle-même sourit dans son œuvre. Il n'évoque pas la pensée, il flatte les yeux et les charme, il étale au regard toutes les splendeurs de la vie; il n'a pas une esthétique profonde, une intention grave, il ne raisonne ni n'analyse; il broie des couleurs et lutte avec la lumière. Personne mieux que lui n'a su envelopper une figure et la faire tourner dans l'éther, personne n'a mieux drapé une étoffe et fait jouer la lumière sur la trame.

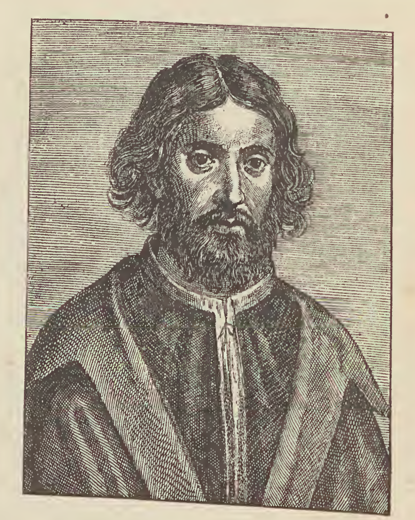
Pompeux et grandiose, les grandes surfaces l'excitent, rien n'est assez étendu pour lui; sa brosse court, vive, spirituelle, légère; sa main exécute aussi rapidement que son esprit conçoit; il tire tout de son cerveau, sans se soucier d'aucune loi, d'aucune règle, d'aucune tradition; il foule aux pieds la vérité historique, veut ignorer les types consacrés, et, pourvu qu'il ait fait pittoresque, vivant et lumineux, il a atteint son but, car il est le plus prestigieux des décorateurs et ne se préoccupe que d'une idée, celle d'éblouir les yeux et de balancer heureusement ses grandes compositions.


La Santa Barbara de Palme le Vieux. — Église Sa Ma Formosa.

J'ai essayé déjà, dans un travail où le Véronèse tient une large place, de restituer sa figure d'après des documents nouveaux et incontestables, j'ai dû chercher le *Paolo* dans les archives de Venise. Sûr de mon fait aujourd'hui, et m'appuyant sur l'assertion des hommes pour lesquels il n'y a plus de secrets dans les papiers des *Provéditeurs au sel*, où l'on pouvait espérer trouver le secret de cette existence, je ne crains pas de dire que le Véronèse n'a rien écrit, n'a rien laissé qui puisse être un témoignage vivant et réel de sa personnalité. Le document le plus célèbre et le plus inattendu qu'on connaisse, celui auquel il faudra toujours revenir, c'est le procès-verbal de sa comparution devant le tribunal de l'Inquisition, lorsque les juges l'accusent d'avoir apporté des intentions impies dans l'exécution d'une Cène peinte pour un couvent. La pièce a été découverte par M. Armand Baschet, l'historien de *la Diplomatie vénitienne;* elle est extrêmement curieuse en ce qu'elle contient quelques lignes qui confirment ce qu'avaient soupçonné tous ceux qui s'occupent d'art; c'est que le Véronèse cherchait avant tout « *ce qui fait bien* », peignait sans arrière-pensée, sans intention profonde;

ajoutait une figure à une autre, et se souciait beaucoup plus de lignes, d'harmonie, d'équilibre dans la composition, que de la pensée maîtresse du tableau. Il voulait plaire, éblouir et charmer, et jamais artiste n'a mieux atteint son but.

Je crois que le Véronèse était un robuste ouvrier, un rude travailleur, assez naïf, bien portant, pas très-délicat malgré son goût élevé. C'était aussi un galant homme, j'en ai la preuve dans sa réponse à Jacopo Contarini, chargé avec deux de ses collègues de désigner les artistes qui allaient se partager la décoration de la salle du grand conseil. Contarini le croise dans un carrefour, au moment où il sort de la séance où l'on a discuté les noms des peintres; la plupart ont sollicité et intrigué, Paolo est fièrement resté devant ses toiles. L'ambassadeur lui reproche son peu de zèle à servir la République et son désintéressement coupable de la décision des juges. « Mon métier, répond-il, c'est de mériter les honneurs, et non de les rechercher; et je m'entends mieux à peindre les décorations qu'à en solliciter les commandes. » Ceci est d'un homme et il faut admirer cette haute fierté.



Jacopo Palma, dit Palme le Vieux (1480-1548).

Il poussait très-loin le désintéressement, et la plupart du temps, dans l'exécution des grandes œuvres religieuses qu'il exécutait pour les couvents, c'est à peine s'il se faisait payer le prix de son temps; il devait stipuler le prix des couleurs et de la toile, pour ne pas rester au-dessous de ses déboursés. C'était une assez mauvaise tête, il avait le sang chaud; il se fâcha avec le Zélotti et dut s'enfermer pendant un certain temps dans le couvent de Saint-Sébastien pour échapper aux peines qu'il avait méritées en soulevant une rixe où le sang avait coulé. C'est à cette circonstance qu'on doit les admirables et nombreuses peintures qui décoraient le couvent et qui sont désormais à l'Académie. Doué d'une admirable mémoire et d'une rare connaissance de l'anatomie, il regardait le modèle vivant pour bien se pénétrer de ce que donnait la nature, puis il peignait de souvenir, à la pointe de la brosse et du premier coup. Personne n'a poussé plus loin la majesté et la pompe; l'énorme machine picturale dont nous avons publié la gravure en tête de ce volume, *le Triomphe de Venise,* est un prodige d'installation, surtout si l'on considère que toutes les figures plafonnent, que la superbe architecture concourt à un point de fuite ingénieusement trouvé. Il a rassemblé là un monde de figures qui se coudoient dans la plus étrange liberté : Venise trône dans les nues; la Gloire la couronne, la Renommée l'acclame et la célèbre; l'Honneur, la Paix, Junon, Cérès, des patriciens, des cardinaux, des Turcs vaincus, des guerriers et des pages tenant des chiens en laisse et le lion de Saint-Marc, forment les premiers plans.





LE VÉRONÈSE — LES NOCES DE CANA

Le Véronèse, avec son immense talent, avait bon cœur malgré sa vivacité ; tout le monde l'aimait, et ses rivaux eux-mêmes désarmaient devant lui. Le Titien, qui était une nature jalouse, avait plaisir à le suivre dans sa carrière, et on le voyait souvent s'arrêter dans les rues de Venise pour embrasser le Paolo. Un tel homme ne pouvait qu'aimer les belles étoffes et les bijoux, tout ce qui scintille et tout ce qui brille : aussi le voyait-on sans cesse richement vêtu. C'était, paraît-il, un excentrique dans sa mise; il se couvrait de brocart, d'étoffes voyantes, et aurait été digne de figurer dans ses tableaux. Il y figure d'ailleurs, et l'on sait combien il aima à mêler à ses compositions des personnages de fantaisie, qui, il faut bien le dire, n'ont rien à voir avec le sujet; ce fut du reste l'un des griefs des inquisiteurs, qui ne lui pardonnèrent point d'avoir mêlé des *lansquenets allemands* et des joueurs d'instruments aux scènes de l'Écriture. A ce point de vue-là il n'avait aucun préjugé, et dans les scènes les plus dramatiques, avec une rare désinvolture, il a introduit des personnages épisodiques tout à fait désintéressés du drame. Il y a en lui quelque chose de naïf qui s'allie au raffinement le plus exquis, et on se demande si parfois il ne se faisait pas un jeu d'étonner son public par un tel laisser-aller. Il y a dans une de ses œuvres les plus passionnées un homme qui saigne du nez pendant qu'un autre joue avec un singe; mais, après tout, cette dissonance-là n'a rien qui nous heurte: c'est une fenêtre ouverte sur la vie réelle, et par là le tableau devient un document pour les mœurs et les coutumes d'une époque.

Dans une vaste composition, l'honneur de notre musée du Louvre *la Cène*, le Véronèse, par un caprice de l'imagination qui nous rend cette toile d'autant plus précieuse, a aussi réuni à la table du festin les personnages les plus divers et les plus marquants de son époque; on y voit l'empereur Soliman, l'empereur Charles-Quint avec la Toison d'or au cou, le marquis del Guasto, la belle marquise de Pescaire. Le propre frère de l'artiste, la main sur la hanche, est debout au second plan à droite, une coupe à la main, près du Tintoret qui joue de la basse et qui fait pendant à Paul Véronèse lui-même jouant de la viole : c'est d'après ce portrait (que nous reproduisons dans le texte), qu'on a presque toujours retracé ses traits. L'œuvre est célèbre, elle l'était même à Venise; et c'est un sujet qui a tenté bien des fois son pinceau. Il avait représenté quatre *banquets,* comme les appellent les chroniqueurs du temps : *les Noces de Cana,* peintes pour le couvent de Saint-Georges-Majeure; *le Repas chez Simon le lépreux,* pour l'église de Saint-Sébastien; le troisième, *le Repas chez Lévi le publicain,* pour Saint-Jean-et-Saint-Paul; et enfin *le Repas chez Simon le lépreux:* ce dernier tableau avait été commandé pour les pères Servites. L'ambassadeur de France à Venise, de par ordre du roi Louis XIV, avait fait offrir aux pères une grosse somme en échange de cette toile; ils refusèrent: mais la République, qui avait intérêt à se rendre le roi de France propice, décréta une sorte d'expropriation pour cause d'utilité publique; elle fit enlever le tableau et l'offrit au roi, l'année 1665. Depuis, nous avons eu *les Disciples d'Emmaüs,* qui nous vient du Palais-Royal, le plafond de Versailles *les Titans,* et ce *Repas* qui fait le pendant des Noces de Cana, où l'on voit la Magdeleine essuyer de ses cheveux les pieds du Sauveur. Nous avons encore l'*Esther* et la *Descente de croix*, et nombre de compositions qui nous permettent de juger l'artiste, quoiqu'il ne soit vraiment représenté dans tout son éclat que dans sa patrie.

J'ai cru devoir faire graver quelques Véronèses du genre décoratif qui figurent dans cette belle villa de terre ferme, la villa Masère, qui fut le séjour de l'homme éminent dont j'ai retracé la vie dans mon *Patricien de Venise*. La première de ces compositions peut s'intituler *la Mère des Amours ;* elle figure dans une petite salle de la villa et est peinte à fresque ; la seconde est tout un ensemble décoratif avec architecture, balcon, sofites et plafond. La composition centrale représente *l'Olympe*, et, fidèle à son système, passant du vaste Empyrée à la vie réelle, le Véronèse a accoudé au balcon la patricienne qui habitait la villa. Une figure d'angle détachée représente Neptune. Les deux compositions mythologiques, *Naissance de l'Amour* et *Apollon et Vénus* font partie du même ensemble décoratif. Ces gravures ne peuvent donner qu'une assez faible idée d'un ensemble très-considérable qui était peu connu jusqu'au jour où Naya — qui rend de grands services à l'art — l'a fait photographier, contribuant par là à faire connaître la résidence que nous avions signalée il y a plus de dix années, et auquel nous avons consacré un article spécial dans la *Revue des Deux Mondes*.


Paolo Caliari, dit le Véronèse. — (Né à Vérone, 1528-1588.)



Neptune. — Fresque de la Villa Barbaro, par Le Véronèse.

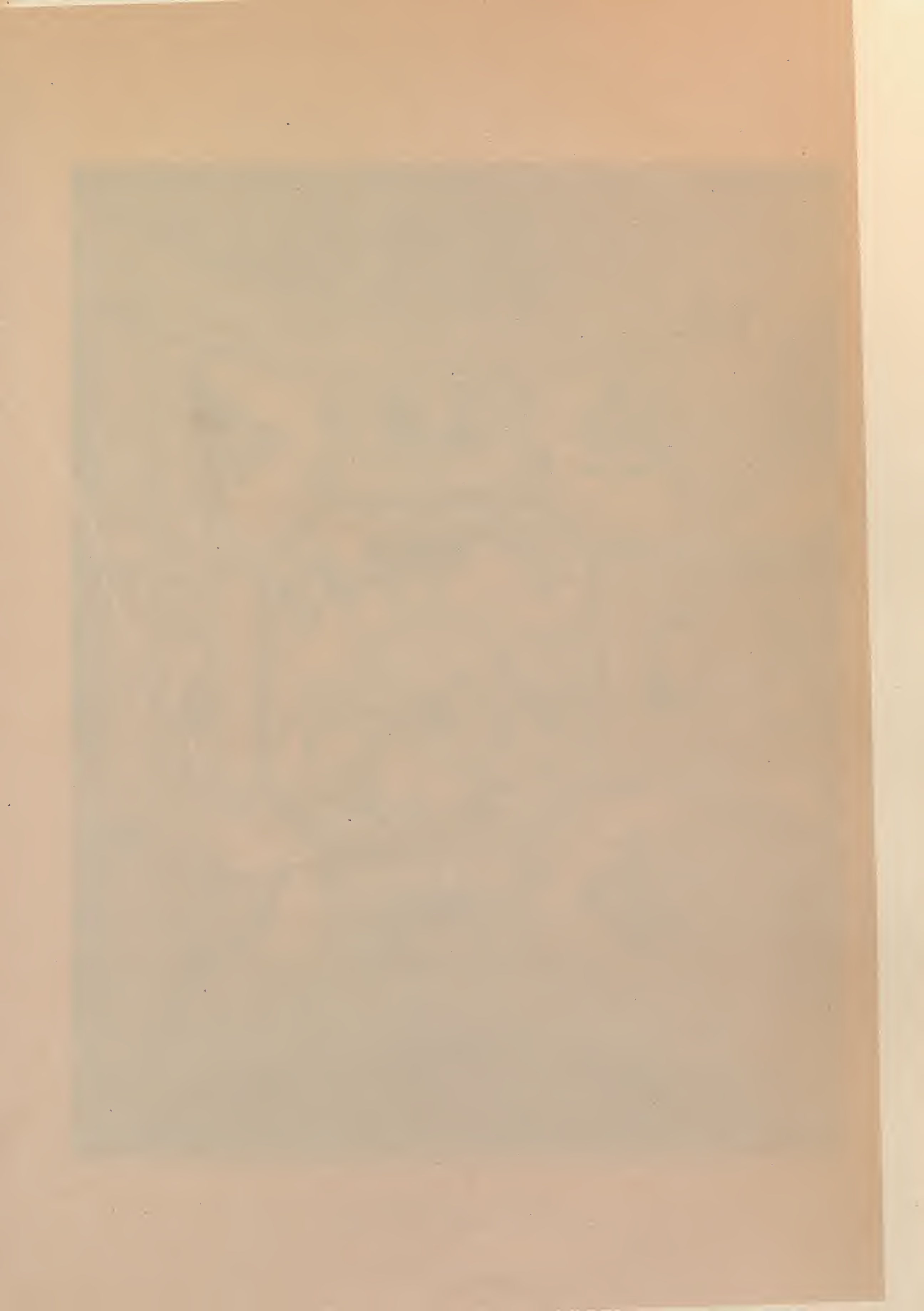
Le Véronèse a un tel prestige et c'est un si brillant artiste que nous voudrions nous attarder avec lui. Nous n'avons pas parlé de cette toile chaude et voluptueuse qui décore l'une des petites chambres du palais



PAOLO CALIARI DIT LE VERONÈSE (1528-1588)

(Gravé au burin par Augustin Carrache. — Collection de M. Ambroise Firmin-Didot.)

28





LE VÉRONÈSE — L'OLYMPE

(Plafond de la grande Galerie de la Villa Masère.)

29

ducal, « *l'Enlèvement d'Europe* », où, par une intuition qui montre que les génies les plus divers sont frères, le peintre a traduit, — et cela sans les connaître, j'en suis sûr, — les vers d'Ovide où le taureau divin lèche les pieds de la belle captive. Quel enchanteur et quel poëte! Où trouver des cieux plus cléments, un pays plus idéal, une nature plus séduisante? Je ne sais pas qui a dit de cette toile qu'elle faisait pressentir Watteau et aurait pu inspirer *le Départ pour Cythère;* la remarque est d'un esprit perspicace et d'un homme qui a l'œil d'un peintre. Mais, entre toutes ces créations, si nombreuses, une figure reste dans l'esprit, c'est cette blanche incarnation de Venise sous les traits d'une femme vue de dos, figure prise peut-être parmi les patriciennes, si mince, élégante et svelte, ample et grandiose pourtant, qui, entre l'allégorie de la Foi et sainte Justine, rend hommage au Christ dans sa gloire, au plafond de cette superbe salle du collége qui servait à la réception des ambassadeurs. C'est là aussi, dans le plafond, qu'on admire sous un dais, plongée dans la demi-teinte, la remarquable figure que nous avons fait graver, une autre *Venise,* assise sur le globe, avec le lion de Saint-Marc à ses pieds, accueillant la Justice qui lui offre ses balances, et la Paix qui lui présente son laurier, symbole de la concorde.



Venise, la Paix et la Justice. — Plafond de la Salle des Ambassadeurs, par le Véronèse. — Palais Ducal (Venise).

Véronèse est mort à la suite d'une fièvre qu'il contracta en suivant une procession tête nue. Les pères de Saint-Sébastien voulurent qu'il reposât dans leur église; et c'était justice, car nulle part il ne fut plus brillant, plus facile et plus abondant que dans cette décoration religieuse. Il avait deux fils, Gabriel et Carletto; le nom de Gabriel était sans doute celui du fils aîné de la famille; car le père de Paul, qui était sculpteur, s'appelait aussi Gabriel. Carletto est un génie aussi, mais il est mort à vingt-six ans, et on donne à son père la plupart de ses tableaux. Gabriel est mort de la peste en 1631; il finit par abandonner la peinture. Benoît

Caliari, frère du Véronèse, faisait de l'histoire et de l'architecture, et a achevé avec Gabriel et Carletto quelques-unes des œuvres du Paolo. Il y a dans l'histoire de l'art à Venise un autre Véronèse Alexandre; il avait le même surnom que Paul et son nom était Turchi; il était élève de Felice Ricci; il naît en 1600 et meurt en 1670.

Nous avons donné, dans le chapitre de l'histoire, une toile de Zelotti, qui avait été, chez Badile, le condisciple du Véronèse : c'est un artiste de valeur auquel on ne fait pas toujours sa place; il aimait à courir le monde et ne s'est point fixé; il est mort misérable en 1592,



Les Pèlerins d'Emmaüs, par Paul Véronèse.

à soixante-deux ans. Il eut des démêlés avec Véronèse et passait pour fort jaloux.

Une autre grande personnalité de l'école, c'est le « *Tintoret* », de son nom Jacopo Robusti, né à Venise en 1512, c'est-à-dire seize ans avant le Véronèse, et mort six ans après lui, en 1594. Son père était teinturier, d'où lui vint son surnom *Tintoretto;* c'est encore un tempérament extraordinaire, un génie d'une abondance et d'une facilité qui passent toute limite. Élève du Titien, il avait vite porté ombrage à son maître, qui décidément n'était pas tendre pour les disciples qui pouvaient devenir ses émules. Je sais qu'il ne faut pas accepter les légendes sans bénéfice d'inventaire; mais je lis dans les plus anciens écrivains d'art que le Tintoret dut quitter l'atelier de son maître à la suite de froissements qui n'étaient pas de son



LE VERONÈSE — APOLLON ET VÉNUS

(Fresque à la Villa Barbaro.)



LE VERONÈSE — L'OLYMPE

(Fragment d'une Fresque à la Villa Barbaro.)

fait. Il ne fut pas long d'ailleurs à sortir de pair, un tel génie devait se déclarer du premier coup et s'imposer à tous : à vingt ans, on disait déjà de lui qu'il était un « fulmine di penello », et on l'appelait *il furioso.* Il est de fait qu'il peignait d'une façon si robuste qu'il *attaquait* sa toile et n'avait de cesse qu'il l'eût terminée. Anatomiste de premier ordre, d'une science accomplie au point de vue du dessin, il modelait la terre avec une habileté rare, dessinait constamment d'après le cadavre, et donnait un tel relief à ce qu'il touchait que le peuple, qui aime la vie et qui ne se paye pas toujours des qualités les plus hautes et des nobles conventions, le regarda bientôt comme le premier de son temps.

Le Tintoret débuta comme grand décorateur à la *Scuola di San Marco,* et le sénat, l'ayant distingué, lui confia l'énorme muraille de la salle du grand conseil, où il peignit cette toile géante



La Force s'appuie sur la Vérité. — Fresque du Véronèse à la Villa Barbaro.

qui représente la *Gloire du Paradis,* au-dessus du trône actuel; œuvre qui ne mesure pas moins de 25 mètres sur 10, et peut passer pour le plus grand morceau de peinture sur toile qui existe. Du Palais ducal il passa à la *Scuola di San Rocco,* et là, les pères de la fabrique lui ayant laissé, comme on dit, « la bride sur le cou », il accomplit une œuvre qui est tout à fait prodigieuse et qui est faite pour troubler l'esprit humain. C'est un maître assurément, et un grand maître, car dans certaines de ses œuvres il va aussi loin que les plus grands ; mais, à San Rocco, il est noir, épais, lourd, souvent diffus, et ce n'est que par morceaux qu'on le peut admirer, comme dans la salle dite *l'Albergo,* dans le sujet *le Crucifiement.* Pour bien marquer de sa griffe puissante et rude son terrible travail qui représente des kilomètres de peinture et des armées de figures plus grandes que nature, le Tintoret accrocha son propre portrait au-dessus d'une porte, celui-là même que nous donnons ici, peint par lui à l'âge de soixante-six ans.

Après la Scuola, le duc de Mantoue, jaloux de l'attirer, lui confia la mission de peindre en

dix sujets la Vie de saint François de Gonzague; mais c'était l'affaire de quelques mois pour un tel homme, il alla placer ses toiles et revint à Venise pour peindre la *Bataille de Zara* dans la salle du scrutin. Avec une telle facilité et dans un siècle comme celui qui l'a vu naître, on conçoit que son pinceau ne devait pas chômer; il travailla sans cesse, et on peut dire même qu'il exécuta parfois trop rapidement pour sa gloire. Un propos légué à la postérité par les chroniqueurs dit qu'il y a trois Tintoret et qu'il avait trois pinceaux : *il penello d'oro, — il penello d'argento, — et l'altro di ferro.* C'est l'avis du Carrache, qui s'y entend; il a laissé une lettre adressée à son frère Louis, dans laquelle il prétend que, quelquefois supérieur au Titien, le Tintoret est plus souvent encore inférieur à lui-même.

Comme caractère, Robusti était rude, âpre et solitaire; c'était un esprit très-contemplatif. On le voyait s'enfermer des semaines entières, ne voyant que sa fille qu'il adorait, et se reposant de la peinture par la musique; il avait une certaine réputation comme joueur de basse, et on a vu le Véronèse le représenter dans les Noces de Cana faisant partie de son orchestre. De nos jours, un grand artiste, M. Robert-Fleury, qui a été frappé de cette personnalité, l'a représenté dans cette attitude, et M. Léon Coignet a peint un tableau qui le montre au lit de mort de sa fille Marie, la seule qui lui restât : les deux autres s'étaient faites religieuses. Marie était peintre de talent, et l'histoire a enregistré son nom; elle a laissé des œuvres d'un véritable intérêt; entre autres, le portrait de Marco dei Vescovi et celui de Jacopo Strada, un antiquaire célèbre. Adorée de son père, qui en avait fait la compagne de sa vie, Marie Tintoret le suivait partout, habillée comme un jeune page. Le portrait qui nous la montre telle qu'elle devait être, gravé au burin dans l'ouvrage de Ridolfi, n'est pas fait pour nous charmer, et, de fait, tout ce que j'ai lu sur elle me porte à croire qu'elle manquait d'attraits; mais son père l'adorait, il lui avait appris à faire sa partie dans un orchestre et l'avait initiée de bonne heure aux arts du dessin. Philippe II, le roi d'Espagne, et l'archiduc Ferdinand voulurent l'avoir à leur cour; le Tintoret refusa pour elle, et, afin de la garder, il la maria au seul homme qui n'avait pas proposé de l'exiler de Venise pour vivre loin de son père; c'était un joaillier allemand, nommé Mario Augusti. Marie mourut à trente ans, et sa mort semble avoir porté un coup terrible au vieux Jacopo, qui mourut lui-même quatre ans après. Au lit de mort de sa fille, l'artiste voulut reproduire les traits de celle qu'il avait tant aimée. C'est le sujet du tableau peint par M. Léon Coignet; c'est aussi le sujet d'un beau tableau de M. Morelli que nous reproduisons ici.

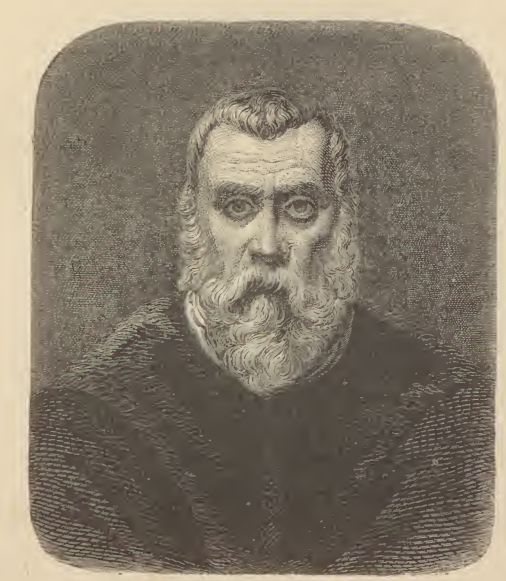
Il y a dans la vie du Tintoret un autre épisode moins triste, mais qui a son côté dramatique; il sert à comprendre quel était le caractère de l'homme et la susceptibilité de l'artiste. C'était l'époque où l'Arétin tenait le sceptre de la critique et faisait et défaisait par un mot les réputations; il tenait alors pour le Titien contre le Tintoret. Un jour où il avait entendu un propos qui ne lui convenait point, il convia l'Arétin à venir chez lui, et, lorsque celui-ci eut franchi le seuil de la porte, il s'approcha gravement, un long pistolet à la main, prit soigneusement sa mesure de la tête au pied, et le congédia en lui disant : « Sachez que vous avez en tout trois longueurs de mon pistolet. » L'anecdote est authentique et elle est très-piquante; elle n'eut d'autre suite que de lier l'Arétin avec l'ombrageux artiste qui lui promettait une tragique issue à ses bons mots. M. Ingres s'est exercé à peindre ce sujet, et par



LE TINTORET — LE MIRACLE DE SAINT-MARC

deux fois il l'a traité avec des variantes, comme on peut le voir daus l'ouvrage intitulé : l'*Œuvre de Ingres*, gravé au trait par Réveil.

Nous reproduisons ici « *le Miracle de saint Marc* », qui passe pour l'une des œuvres les plus importantes de l'artiste ; la toile figure à l'Académie de Venise, elle est robuste et d'une vigueur qui est très-caractéristique du maître. Jacopo Robusti a vécu quatre-vingt-deux ans ; il repose à Santa Maria dell' Orto. Il a laissé deux fils ; l'un deux, Dominique, était un portraitiste de quelque mérite. En art la place du Tintoret est difficile à assigner, il est surtout un *tempérament;* il ne touche le cœur que bien rarement, et même je dirai qu'il n'éblouit pas les yeux quoique coloriste, parce qu'il *peint triste;* mais il y a tel ou tel morceau de lui qui peut passer pour un chef-d'œuvre, et on est tout étonné de voir dans la petite salle, à la suite de celle des ambassadeurs, appelée l'*Anti-Collége,* quatre compositions exquises de grâce : *Ariane et Bacchus,* — *Pallas chasse Mars,* — « *les Forges de Vulcain* », et *Mercure et les Grâces,* où il semblerait avoir cherché la forme avec autant de soin que les dessinateurs les plus illustres de cette école vénitienne.

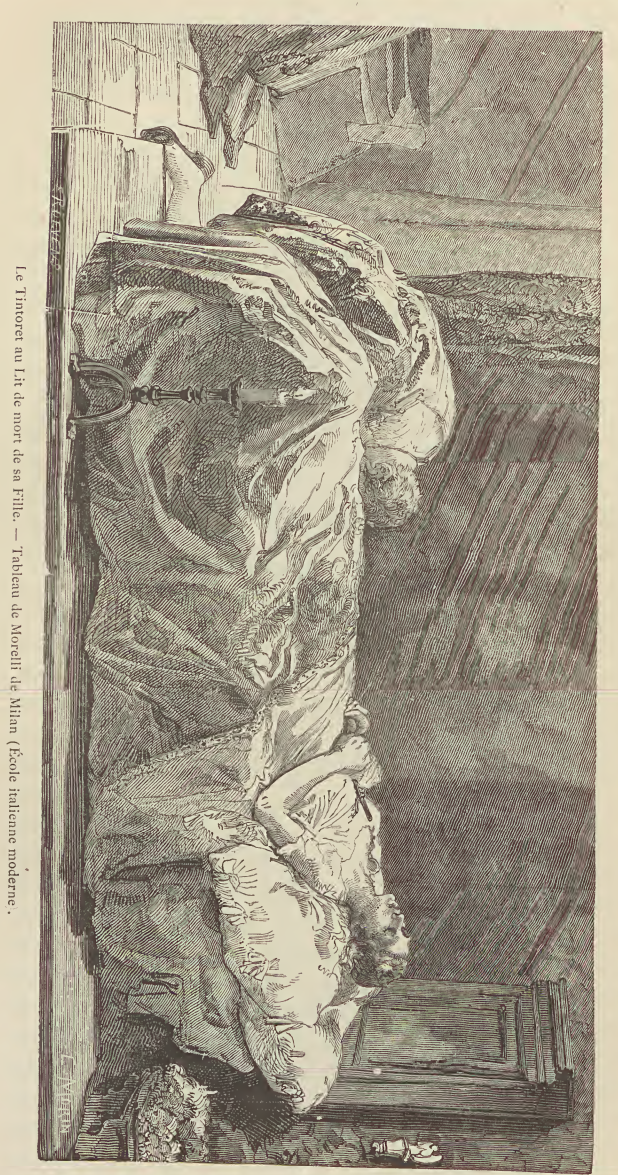


Jacopo Robusti dit le Tintoret. (Venise, 1512-1594.)

Pour être un peu plus complet, au moins comme nomenclature, si non comme biographie, et comme appréciation, je dois citer ici le nom de Sébastien del Piombo (1485) et celui du Bassan, deux noms dont une école se ferait gloire, si celle-ci n'était aussi riche.

Quand on ne connaît l'œuvre de Jacopo da Ponte, dit *le Bassano,* que par des spécimens de second ordre, on se le représente volontiers comme un coloriste sombre, peintre diffus, occupé seulement à la représentation de sujets vulgaires, d'intérieurs de cuisine, de sorties de l'arche, de scènes champêtres tirées de l'Écriture et interprétées d'une façon bizarre. Quand on étudie le Bassan à Venise, son champ d'action s'élargit et il faut saluer bas : on est en face d'un homme de haut vol et d'un artiste considérable. Il est né en 1510, élève de Francisco Bassano, son père, qui avait étudié chez Giovanni Bellini, et plus tard chez le Bonifacio (un bien grand artiste aussi, dont j'aurais dû parler avec quelque développement). Il vivait peu à Venise et se fixait d'ordinaire à Bassano ; ce fut le Titien qui fit sa réputation en achetant une « Entrée des animaux dans l'arche ». Peu à peu on l'apprécia et le sénat le voulut employer à la décoration des édifices publics ; c'est vraiment là qu'il le faut juger, dans les

grandes surfaces où il se meut à l'aise aussi bien que ses illustres émules. Il a le don de la vie, et telle de ses figures affecte un si grand relief et une telle réalité qu'il semble qu'elle se détache du cadre et vient au spectateur. On prétend qu'il ne dessinait pas le *nu,* et on se fonde sur cette particularité que, dans tout l'œuvre, on ne compte pas une figure religieuse ou allégorique qui ne soit vêtue de la tête aux pieds. Il a laissé de beaux portraits qu'on prendrait volontiers pour des Tintorets; il mourut en 1592, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, et repose à San-Francisco.



Le Tintoret au Lit de mort de sa Fille. — Tableau de Morelli de Milan (École italienne moderne).

Le Bassan a laissé quatre fils; François et Léandre, les deux aînés, ont produit des œuvres magistrales, et le premier a orné les murs du palais ducal de grandes compositions qui se tiennent devant celles des plus fiers artistes de Venise. C'est à lui qu'on doit, dans la salle du grand conseil, « *le Doge Ziani recevant le glaive des mains du Pape* ». Ce François est mort d'une façon singulière; il était si ardent au travail qu'il contracta une fièvre chaude; il se croyait entouré d'archers

et menacé d'arrestation. Dans le courant de l'année 1594, il avait alors quarante-quatre ans, il ouvrit sa fenêtre, se précipita sur la dalle et mourut sur le coup.

Léandre occupait une belle place dans l'école; il a survécu de beaucoup à son frère. C'est à lui qu'on doit la plupart des peintures qui ornent la salle du conseil des Dix. Le doge Grimani le protégeait, et il mérita la chaîne d'or des chevaliers de Saint-Marc. Léandre est mort à l'âge de soixante-cinq ans, en 1623. Nous donnons ici les portraits de ces émules de Jacopo da Ponte d'après l'œuvre, si connue en Italie, du peintre Carlo Ridolfi.

Andrea Schiavone est une personnalité touchante; constamment malheureux, il était digne et fier, et son talent a quelque chose de profond qui va au cœur. Il était né en Dalmatie, dans cette jolie petite ville de Sebenico où les choses ont la grâce de la Grèce antique. Au lieu d'en être jaloux comme il le fut du Tintoret, le Titien, qui lui trouvait une saveur d'originalité comme coloriste et comme peintre, voulut qu'il l'aidât dans ses grandes compositions de la *Libreria Vecchia*, aujourd'hui détruites. Le Tintoret lui faisait aussi grand honneur en le proposant toujours comme modèle à ses élèves. C'est cependant un artiste qui, de son vivant, n'a été apprécié que des peintres eux-mêmes; il a eu la plus grande peine à vivre, et sa seule consolation était l'amitié et l'estime des plus illustres par le génie et par l'esprit. L'Arétin l'aimait et lui fournissait des sujets de tableaux; mais cela ne l'enrichissait point, et le pauvre Schiavone allait déguenillé par les rues. Il mourut en 1582 sans même laisser de quoi payer ses funérailles, ce qui fit grand pitié aux Vénitiens.


Marietta Tintoretta, Fille du Tintoret (1550-1590).



Bartolommeo Veneziano n'a laissé que trois tableaux dont deux chefs-d'œuvre. Il vivait vers 1540. Un autre artiste du même temps, c'est Jérôme Mutian, né de famille noble, en 1528, à Aqua Fredda; il a peint à Rome pour Grégoire XIII; c'est là qu'il se maria, et, devenu le protégé du cardinal d'Este, il décora sa vigne de Tivoli; il vécut toute sa vie des commandes que lui firent le Pontife et les cardinaux. Il est mort en 1590 et il repose dans l'église de Sainte-Marie-Majeure.

Joseph Porta appartient aussi à cette génération; né en 1535, à Castello Nuovo della Garfignana, il meurt à Venise en 1585. Il était élève de Salviati; il a

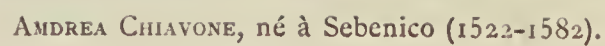
peint de grandes compositions dans les salles du Vatican pour le pape Pie IV, et ses succès à Rome lui ont beaucoup servi pour faire sa carrière à Venise. C'est un de ces artistes nombreux que la République employa à représenter les fastes de son histoire et dont les œuvres sont parfois attribuées à des hommes plus célèbres qu'ils n'ont été et qui rayonnent d'un tel éclat dans la peinture vénitienne qu'ils absorbent tout autour d'eux. Ce Joseph Porta était un savant et s'occupait de mathématiques et de chimie.



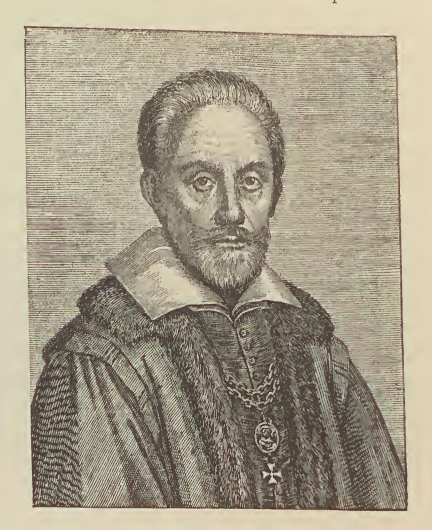
Paris Bordone, né à Trévise (1544-1580).

Le seizième siècle finit; un nombre considérable de peintres secondaires pourraient encore être cités, car on reste confondu en voyant l'abondance de talent et la séve de cette génération contemporaine de la Renaissance; mais, avec le dix-septième siècle, commence la décadence de l'école, qui comptera cependant des noms comme ceux d'André Pozzo (1642-1709), de SébastienRicci, né à Belluno en 1659 et mort en 1734. Ricci est un tempérament





Amdrea Chiavone, né à Sebenico (1522-1582).



Leandro da Ponte, né à Bassano (1548-1623).

de décorateur; c'est un homme d'esprit à la façon de nos peintres français du dix-huitième

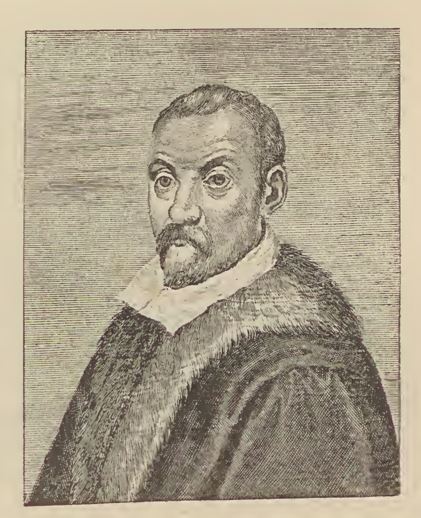
siècle, qu'il devance un peu; il est confus, mais brillant, plein d'afféterie mais d'une abondance qui a son prix; c'est un *peintre* dans l'acception du mot et souvent il est d'une grâce charmante et maniérée. Il a peint à Rome, à Milan, à Londres, à Bologne, à Plaisance, à Vienne et à Florence. Il a surtout abordé la mythologie et l'histoire; c'est un François Boucher héroïque, avec plus de feu peut-être et encore plus de facilité; il savait la perspective comme les plus grands peintres du plus beau temps, et dépensait plus d'esprit et d'ingéniosité que de cœur dans ses grandes *machines* picturales où il convie tout l'Olympe aux banquets des dieux. J'ai été étonné de retrouver le Ricci à l'hôpital de Chelsea dans d'énormes compositions murales; les Anglais l'avaient adopté, et l'Italie avait alors dans le monde entier cette spécialité de la décoration des grandes surfaces. Romanelli et Pellegrini peignaient en France, Ricci à Londres, le Tiepolo allait couvrir les larges salles du palais



Jacopo da Ponte dit le Bassan. (Bassano, 1510-1592.)



Domenico Tintoretto. (Venise, 1562-1637.)



Jacopo Palma dit Palme le Jeune. (Venise, 1544-1628.)

de Madrid et celles du palais du prince archevêque à Wurzbourg de ses peintures originales.

Antonio Balestra est de 1666 et il a vécu jusqu'à 1740, c'est à Vérone qu'on peut le juger sous son vrai jour : il y avait établi sa résidence, et on voit ses œuvres aux Carmes-Déchaussés, à San Vitale, à Saint-Benoît, à Santa Maria in Organo. Après lui, par ordre chronologique, viennent la Rosalba, Piazzetta, Antonio Canal dit *Canaletto*, le Guardi, Tiepolo et Longhi : ce sont les derniers vraiment importants de l'école vénitienne.

Voyons en quelques lignes qui fut la Rosalba, charmante personnalité dont la France s'est éprise, parce qu'elle semble un reflet de son école du dix-huitième siècle, et que ses œuvres, légères comme la poudre que le peintre essaye de fixer sur la toile, sont brillantes comme elle et reflètent fidèlement une époque pimpante, galante et pleine d'élégance.




Né à Cividal di Belluno (1662-1734).



Né à Venise (1683-1454).

Rosa Alba Carriera est née à Venise en 1672 ; elle était la petite-fille d'un peintre assez médiocre, et son père était dessinateur. Elle commença par faire du point de Venise ; mais, comme elle essayait en même temps de peindre d'après les modèles qui lui tombaient sous la main, un banquier vénitien, qui était son voisin et qui s'intéressait à son talent naissant, lui prêta de belles études du Baroche ; les copies qu'elle exécuta ayant fait l'étonnement des connaisseurs de la ville, son père l'envoya chez Diamantino, un peintre alors très en honneur à Venise, quoique assez oublié aujourd'hui. Là, elle fit de rapides progrès, et, sur le conseil d'une amie, s'adonna au genre gracieux de la miniature. C'est de cette époque que date son succès ; elle employa le pastel, fit des portraits et des figures de fantaisie qui se distinguent par la grâce et par une coloration puissante et fine. Le roi de Danemark, de passage à Venise, se passionna pour ces frais pastels, piquants dans l'exécution, spirituels dans la touche, et qui avaient le mérite de montrer sous leur jour le plus favorable les traits des belles

Vénitiennes de l'époque. Elle jouit dès lors d'une faveur réelle dans toute l'Europe ; les Académies de Rome, celle de Florence, l'Institut de Bologne lui envoyèrent leurs brevets et l'inscrivirent parmi leurs membres étrangers. Le duc de Toscane lui demanda son portrait pour la fameuse galerie où figurent tous les grands artistes du monde. Elle avait pour beau-frère un certain Pellegrini, peintre vénitien, qui avait été appelé à Paris par le fameux Crozat



La Rosalba (Rosa-Alba Carriera).

Née à Venise (1671-1757). — D'après le Portrait peint par elle-même.

pour peindre le plafond de l'hôtel de la Banque ; elle le suivit dans cette ville ; le roi de France posa devant elle, et on la vit dans tous les salons de Paris, fêtée, honorée, visitée par les artistes les plus célèbres du temps. Le 26 octobre 1720, l'Académie de peinture la reçut parmi ses membres, et elle peignit pour son morceau de réception « une Muse » qui fait partie de notre collection du Louvre. Nos collections sont très-riches en œuvres de la Rosalba ; M. Piot en possède un grand nombre, aucune n'est plus piquante que cette pâle petite figure

de jeune fille qu'elle a représentée avec son singe et qui décore le cabinet des pastels du Louvre; quelques-unes des œuvres qui font partie de notre collection sont d'une grâce achevée et d'une puissance de tons surprenante. Nous avons essayé de reproduire l'une des plus gracieuses de ces œuvres du Louvre, « La jeune fille au singe, » mais il est bien difficile de fixer cette grâce légère et ce charme du pastel qui échappe à nos procédés de reproduction.

De Paris, la Rosalba partit pour Vienne, où l'empereur Charles VI, l'impératrice et toutes les archiduchesses voulurent poser devant elle. Sa fortune était complète, rien ne manquait plus à sa gloire d'artiste, puisque Rosa avait eu sa consécration la plus éclatante. Elle revint alors à Venise, où elle mourut en 1757, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Pendant les dernières années de sa vie, elle était devenue aveugle, mais elle ne cessa point de s'entourer des esprits d'élite et des artistes les plus marquants de son époque. La Rosalba n'était pas aussi jolie que quelques contemporains l'ont bien voulu dire; elle aurait pu essayer de tromper la postérité le jour où elle posa devant son miroir; mais elle a été très-sincère, et les portraits qu'elle a laissés d'elle prouvent plutôt l'intelligence de cette physionomie que sa grâce. On dit qu'elle était musicienne de mérite, et, comme elle avait des sœurs qui étaient adroites comme des fées et qui étaient douées de toutes sortes de talents, elle faisait avec elles des parties de musique de chambre. Rosalba méritait une place aimable dans ces biographies rapides des peintres vénitiens, et rappelle les figures de nos artistes du siècle de Louis XV.



La Jeune Fille au Singe. — Musée du Louvre. — Pastel de la Rosalba.

Le dix-huitième siècle, à Venise, est le siècle des théâtres, des cérémonies et des fêtes; la reine de l'Adriatique, si puissante naguère, n'a plus de force que pour le plaisir. Les derniers grands peintres dont elle inscrira le nom dans le Livre d'or, qui contient cependant déjà



LE TIEPOLO — ÉNÉE ET DIDON — LE BANQUET

(Fresque du Palais Labbia.)





LE TIEPOLO — ÉNÉE ET DIDON — LE DÉPART

(Fresque du Palais Labbia.)

24

des noms tout aussi prestigieux que les noms patriciens, ne sont certes pas indignes de figurer à côté de leurs aïeux; seulement, nés dans un siècle de décadence politique, ils tombent dans l'afféterie et dans la manière. Ce sont pourtant des peintres de grande race, et parmi tous je ne choisirai que six noms, les plus éclatants : Giambattista Tiepolo, Antonio Canal, Francesco Guardi, Pietro Longhi; un peu au-dessous d'eux, il faut inscrire ceux de Jean-Baptiste Piazzetta et d'Alessandro Longhi.

Giambattista Tiepolo est un artiste de haut vol; né cent ans auparavant, il eût été un émule du Véronèse; si on l'a suivi à Venise, à Wurzbourg et à Madrid, on peut dire hardiment que c'est un homme de génie, mais évidemment il procède de son temps et il en porte la marque; c'est donc le cas de répéter ce que nous avons déjà dit tant de fois : « L'art est un miroir; car il reflète très-exactement les choses et les hommes contemporains. »



Né à Venise (1692-1767).

Né en 1692, il étudie chez Lazzarini et, dès l'âge de seize ans, se révèle comme doué d'une telle facilité, qu'il jouit déjà de la faveur publique. Ricci l'avait beaucoup frappé, et le Véronèse était le modèle qu'il étudiait avec le plus de suite. Il a produit peut-être autant que les plus féconds artistes de la Renaissance, et il engendre son œuvre avec la même facilité que le plus abondant d'entre eux. Au palais Dolfin, aux Zattere, au palais Rezzonico, au palais Labbia, au Jesu, aux Scalzi, au palais du prince archevêque et au palais de Madrid il a exécuté des peintures à la fresque de dimensions énormes, qui peuvent rivaliser avec les plus puissantes compositions des maîtres. Nous avons fait graver, d'après les belles photographies de Naya de Venise, les deux pompeuses décorations : *Antoine et Cléopâtre, — le Banquet,* où la reine fait dissoudre la perle, et *le Départ,* où le maître du monde va s'embarquer avec la reine [1]. Le Tiepolo est mort à Madrid en 1767; Charles III l'y avait appelé, et il s'y était installé avec son fils malgré Mengs, les Maëlla et les Bayeu, qui ne pouvaient lutter contre cette prodigieuse facilité.

Son fils, Giovanni Domenico, est né à Venise en 1726; il a beaucoup travaillé à Madrid avec son père, et il maniait très-habilement la pointe du graveur à l'eau-forte; on lui doit une suite de vingt-sept sujets, la fuite et le repos de la sainte Famille en Égypte, une série de

[1] Une erreur commise dans la légende de la gravure hors texte qui accompagne cette livraison a fait de l'Antoine un Énée et de Cléopâtre une Didon; malgré la fantaisie du Tiepolo, l'action est assez définie dans la fresque pour qu'on reconnaisse là l'épisode de *la perle.*

26 têtes à caractère, dans la manière de Benedetto Castiglioni, un « Chemin de la croix » en quatorze feuilles, « la République de Venise et Neptune » et nombre d'autres sujets religieux. Il a aussi peint des fresques à Brescia, et est mort à la fin du dix-huitième siècle, déjà avancé en âge.



Né à Venise (1697-1768).

On ne peut pas passer sous silence, dans un coup d'œil général sur l'École, la singulière personnalité de Jean-Baptiste Piazzetta, qui eut une grande influence sur le Tiepolo; il est vrai de dire cependant que le grand artiste se dégagea bientôt de cette influence. Piazzetta a une exécution tout à fait à lui, et il a, dans cette École de décorateurs, sa personnalité tranchée, qui a donné naissance à toute une série d'imitateurs, les Francesco Potazzo, Domenico Maggiotto, Marinetti, dit le Chioggiotto, peintre d'un vrai talent, auquel, dans la plupart des galeries hors de Venise, on attribue bien souvent les tableaux du Piazzetta. C'est aussi un décorateur, ce Piazzetta, mais il tombe dans un


La Salute et le Grand-Canal. — Tableau du Canaletto (au Louvre).

excès fatal à sa peinture, il éclaire les silhouettes de ses groupes et de ses figures d'une manière artificielle, comme le ferait, dans la nuit, un flambeau dont les rayons viendraient



LA TOUR DE MALGHERA — Eau-forte du CANALETTO

cerner les contours d'une statue, en laissant toute la masse dans l'ombre. Il y a bien une recherche de la demi-teinte et une certaine étude dans ces ombres épaissses, mais avec le temps le modelé a disparu, et la plupart des œuvres de cet artiste ont tellement poussé au noir, qu'il ne reste plus que deux taches, la vive lumière des contours, indiquée brutalement (mais toujours spirituellement, il faut le dire), et la masse d'ombre où toutes les demi-teintes sont perdues. Il a peint à Padoue, à Bologne, dans un grand nombre d'églises de Venise, y laissant beaucoup de tableaux de chevalets et de très-beaux dessins. Il est prouvé qu'il modelait en cire et étudiait l'éclairage de ses groupes sur des maquettes, ce qui est l'explication plausible de l'effet qui lui est habituel.

Antonio Canal, dit le Canaletto, est une personnalité de l'École, et il incarne en lui la représentation plastique de cette ville étrange. Guardi aura certainement plus d'esprit que lui et sera plus artiste au sens du mot, mais lui, Canal, dans quelques-unes de ses toiles, rendra l'aspect de Venise comme personne, et quand il ne tombera pas dans l'exploitation en produisant pour le commerce, — écueil qu'il ne sut pas éviter, — il donnera la note la plus juste, celle qui rappelle le mieux au voyageur la prestigieuse cité. La *Vue de la Madonna della Salute,* du Louvre, est un parfait spécimen du grand talent de ce maître.

Il naît à Venise le 18 octobre 1697, et meurt dans la même ville le 20 août 1768. Son père, Bernardo Canale, était décorateur des théâtres, il envoya son fils à Rome, où il s'attacha surtout à reproduire les monuments antiques de la ville et les ruines mêlées au paysage. A son retour à Venise, il eut une idée de génie, qui paraît bien simple à tous, celle de regarder autour de lui et de peindre ce qu'il voyait. Son succès fut assuré, il fut appelé à Londres et y séjourna deux ans, de 1746 à 1748, ce qui explique les nombreuses vues de cette ville qu'on trouve dans les collections anglaises. Tiepolo a parfois mis des figures dans ses tableaux, mais il faut dire que, vers la fin de sa vie, il avait ouvert une espèce de fabrique où on peignait à la règle, avec des tons tout préparés pour les eaux, les bâtiments, les ciels. Il a laissé une trace très-vive de sa personnalité dans des séries d'eaux-fortes exécutées avec un très-grand brio, qui sont peut-être plus intéressantes que ses toiles, parce qu'elles sont plus personnelles. Nous en publions deux : *la Tour de Malghera* et une *Vue prise à Burano.*

Il faut tenir compte d'un neveu de Canal, Bernardo Bellotto, qui, à Dresde et à Vienne, a peint des toiles d'un étonnant relief; il était peintre d'Auguste III et est mort à Varsovie de 1780. C'est un artiste d'une habileté qui n'a point été dépassée; on trouve assez peu de tableaux de lui en Italie, mais les galeries princières d'Allemagne en contiennent un grand nombre.

Quoiqu'il soit né quelque temps après Longhi, il faut rapprocher Guardi de Canaletto, car, malgré le contraste des deux talents au point de vue de l'exécution, tous deux s'inspirent du même sujet. Guardi (Francesco) naît en 1712 et meurt en 1793. Il peint d'abord l'architecture, puis marche bientôt sur les traces du Canaletto, mais dès le premier coup de pinceau il est beaucoup plus piquant que lui ; c'est un coloriste plus original, un talent plus personnel, et personne ne le surpasse dans son genre quand il se donne la peine de suivre sa pensée et d'exécuter. Il a joui, de son temps, d'une réputation honorable, cependant on peut dire que c'est notre époque qui l'a découvert et lui a fait sa vraie place. Sa facilité prodigieuse et cette exécution pimpante, spirituelle, cette grâce piquante, jointe à des qualités



Francesco Guardi (1712-1763).
D'après le Portrait de Pietro Longhi au Musée Correr de Venise.



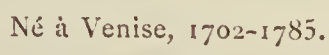
Les Fiançailles du Doge et de l'Adriatique. — Tableau de Francesco Guardi.



Vue prise à Burano. — Eau-forte du Canaletto.

d'air, de transparence et de lumière qu'on n'a pas dépassées, fait de lui un peintre à part devant lequel Canaletto lui-même, si admirable dans les toiles comme celles du *Grand Canal et la Salute* du Louvre, devient un artiste froid et fade. Le Guardi a beaucoup produit : dans une seule collection vénitienne (Giacomo della Lena), on comptait trente-deux Guardi qui sont passés en Angleterre. La collection la plus riche en Guardi et en Canaletto est celle de Sir Richard Wallace, qui s'est encore enrichie des quatre fameux pendants de la collection de Morny, qui sont peut-être les quatre plus beaux que le maître ait jamais peints. C'est Pietro Longhi qui a exécuté, en 1764, le portrait de l'artiste que nous reproduisons ici ;




Né à Venise, 1702-1785.



Né à Venise, 1733-1813.

il figure au musée Correr, et Longhi a écrit de sa propre main derrière la toile le nom de son ami, de sorte que ce portrait est deux fois célèbre. Le musée du Louvre est riche en charmantes toiles du maître, mais cet artiste échappe justement à l'interprétation par son côté piquant que la gravure ne saurait rendre; nous donnons cependant ici les *Fiançailles du doge avec l'Adriatique,* regrettant de ne pouvoir fixer pour le lecteur tant d'esprit, tant de lumière et tant de scintillements.

Pietro Longhi a dit mieux que personne la vie intime du dix-huitième siècle à Venise, il correspond bien exactement à ces maîtres français de la même époque si à la mode aujourd'hui, les Chardin, les Lancret, les Pater, les Baudoin, les Moreau, etc., etc., mais Longhi est ce qu'on appellerait un naturaliste, il ne fait que ce qu'il voit, et il est moins conventionnel que les artistes que je viens de citer. Né en 1702, à Venise, et mort en 1785, pendant plus de soixante ans il reflète la vie vénitienne avec une exactitude, une bonne humeur et une fidé-

lité qui ont fait de ses tableaux des pages de mémoires du dix-huitième siècle. Ce ne sont que conversations, réunions de musique, académies, petits goûters, visites aux couvents, leçons de danse, galants menuets, parties de masques, épisodes de *Ridotto :* mille petites scènes gracieuses où il déploie bien de la grâce et de l'esprit. Ce Pietro Longhi eut aussi son côté noble et ses tentatives élevées; il a peint une grande fresque au palais Sagredo, « la Chute des géants », et on conserve de lui de nombreux portraits de famille d'une assez grande allure. Le palais Morosini, à Venise, et le cabinet de M. Rawdon Brown, le savant historien, hôte de Venise depuis tant d'années, conservent de nombreux et très-brillants spécimens de ce maître, et la collection du Musée municipal de Venise, en montre une série tout à fait intéressante. Nous avons fait graver ici la *Leçon de Danse;* c'est une toile qui est bien dans le caractère du maître et donne la note de son talent.


La Leçon de Danse. — Tableau de Pietro Longhi.

Alessandro Longhi, auquel on doit un volume ou plutôt un album qu'il a intitulé : *Vite dei Pittori* et auquel nous avons cru pouvoir emprunter les portraits des derniers peintres de Venise, est le fils de Pietro ; il naît en 1733 et meurt en 1813. C'est le dernier artiste dont nous devons tenir compte comme expression du génie vénitien. Longhi est un aquafortiste très-habile, et, quoiqu'il ait peint quelques tableaux de genre qu'on donne parfois à son père, il est surtout un portraitiste. Très-répandu dans la société de Venise, il a laissé dans les palais de la ville nombre de toiles de grande dimension sous lesquelles on écrit souvent le nom de Pietro; c'est à lui qu'on doit cette jolie série d'eaux-fortes d'après les tableaux de son père qui, très-répandue autrefois, commence à devenir rare de nos jours et atteint souvent des prix élevés dans les ventes.

Alessandro est le dernier artiste de l'École vénitienne dont nous écrirons le nom, car il meurt en 1813; la République n'existe plus depuis seize ans, et nous arrivons avec lui au seuil du dix-neuvième siècle.

Nous n'avons pas eu la prétention, nous le répétons encore, d'écrire une histoire de la peinture vénitienne, mais nous avons voulu seulement donner une idée des hautes personna-

lités de l'école, montrer la chaîne non interrompue depuis les Muranais et les Padouans jusqu'aux derniers peintres du siècle passé, esquisser à grands traits des portraits des plus hautes personnalités, caractériser le Carpaccio, Giovanni Bellini, le Giorgione, le Titien, le Véronèse, le Tintoret, le Tiepolo; laissant fatalement dans l'ombre de grands noms dont s'honorerait une école, comme les Sébastien del Piombo, les Bonifacio, Brusasorci, Maganza, Pietro Malombra, Santo Peranda, tant d'autres encore qui seraient aujourd'hui au premier rang, mais que l'abondance de génies qu'offre cette ville de Venise nous a forcés de reléguer au dernier plan pour donner le pas à ceux dont le nom vient aux lèvres, quand, en face du ciel vénitien, on parle de couleur et de lumière.



La Maison où est mort le Titien, à Venise. Campo Rotto, n° 5526.



Le Triomphe de Vertumne et de Pomone.
Fac-simile d'une Illustration du *Songe de Poliphile,* imprimé à Venise en 1499.

LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE

LA TYPOGRAPHIE



ous allons embrasser dans un coup d'œil d'ensemble deux sujets très-vastes : la littérature vénitienne et l'art typographique pratiqué à Venise avec tant d'éclat. Chacun de ces sujets, que personne ne s'étonnera de voir réunis dans un même chapitre, exigerait le long développement d'un volume spécial ; on reconnaîtra cependant qu'en suivant le plan rapide que nous nous sommes tracé, nous n'allons omettre aucun des éléments importants que ces sujets comportent. C'est volontairement, et par un parti pris de présenter un tableau d'ensemble des arts et des industries de Venise, que nous nous restreignons dans de telles limites qu'il nous serait si facile de dépasser.

La typographie, qui est partout un auxiliaire précieux de la pensée, a ici, avec elle, des

rapports beaucoup plus intimes que partout ailleurs. D'abord, parce que le travail littéraire vénitien a porté, surtout pendant une certaine époque, sur la vulgarisation par la presse des chefs-d'œuvre de l'antiquité qu'il tirait de l'oubli; ensuite, parce qu'une liberté relative et la puissance de ses ateliers typographiques permettaient d'écrire à Venise des livres qui difficilement eussent pu paraître ailleurs, et de les répandre à profusion. En outre, la typographie, comme art, marche en tête de ces arts mineurs, *artes minores,* qui vont nous occuper dans un instant, arts intimes dont les époques heureuses ont su tirer partout une gloire familière, souvent beaucoup plus durable que l'autre.



a littérature vénitienne n'a point eu de ces grands coups d'ailes qui nous emportent dans les régions élevées de la pensée et de l'imagination : positive, utilitaire en quelque sorte, elle n'est le plus souvent que le reflet de la politique attentive du Gouvernement sous lequel elle s'est développée. Ce qui fait sa valeur et sa force, c'est que dans ses œuvres principales elle n'a été chercher ses sources d'inspiration nulle part ailleurs que dans les fonctions mêmes de sa vie civile et politique de chaque jour. C'est ainsi que la géographie, l'art nautique aussi bien que les constructions navales doivent à la littérature vénitienne leurs premiers progrès, qu'elle a produit des récits de voyages admirables; des écrivains politiques et des orateurs de premier ordre, à une époque ou l'éloquence politique n'existait nulle part; et que, placée comme un trait d'union entre la Grèce et l'Europe centrale, elle a été naturellement amenée à prendre une trèsgrande part au développement des études helléniques.

Nous commencerons par l'histoire. — L'histoire à Venise s'écrivait par décret public, le Sénat mettait une sorte de coquetterie à rechercher les écrivains les plus distingués pour rédiger les annales de la République; s'ils n'étaient pas nés dans son sein, elle les adoptait. Le premier qui fut appelé à débrouiller les chroniques déjà nombreuses, écrites pendant le moyen âge, Antonio Sabellico, était dans ce cas; son volumineux ouvrage, écrit en latin et en trente-trois livres, s'étend depuis la fondation de Venise jusqu'en 1487 : il fut publié cette même année. On fournissait à l'écrivain choisi des matériaux et on lui ouvrait les archives de la République, qui donnait ainsi au public, le lendemain, son histoire de la veille. Un peu plus tard, l'illustre cardinal Bembo fut chargé de poursuivre l'œuvre de Sabellico; son récit s'arrête à l'année 1513. Paolo Paruta, célèbre écrivain politique, continua l'œuvre de Bembo; son travail se termine par une relation de la guerre de Chypre, dont les épisodes dramatiques tenaient l'Europe en émoi. La République perdait Chypre : ce fut la dernière conquête des Turcs dans la Méditerranée. On compte parmi les successeurs de Paruta : Andrea Morosini, Baptiste Nani, Michele Foscarini et le sénateur Pietro Garzoni. L'histoire écrite par décret public se termine en 1713, sa faiblesse s'explique par son titre même : elle était officielle. Écrire l'histoire, pour l'utilité que nos enfants peuvent tirer des actions de nos ancêtres, telle était cependant la maxime qui devait guider l'écrivain choisi par la république; mais, à côté de cette histoire officielle, combien de chroniques admirables, parmi lesquelles nous ne sau-

rions passer sous silence les célèbres *Diarii* de Marino Sanuto! Ce journal, écrit au jour le jour, par un homme politique vénitien parfaitement placé pour tout voir et pour tout savoir, est le monument historique le plus considérable de la Renaissance. Commencé en 1496, il finit en 1535, et se compose de *cinquante-sept* volumes in-folio; caché à tous les yeux pendant trois siècles, les historiens modernes ont largement puisé dans ce trésor.

C'est avec ces mêmes idées que les navigateurs et les négociants vénitiens, de retour de leurs expéditions lointaines, écrivaient leurs récits de voyages. Après avoir parcouru le monde, ils cherchaient à y guider leurs compatriotes, à ouvrir des débouchés nouveaux à l'industrie de la patrie. Apôtres pacifiques du commerce et des échanges, ne cherchant ni à modifier les mœurs, ni à changer les croyances des pays qu'ils visitaient, ils étaient accueillis avec empressement et pénétraient partout sans obstacles.

Le récit des voyages de Marco Polo dans l'extrême Orient forme l'odyssée la plus merveilleuse du moyen âge. Le livre fut écrit en français, *parleure plus délitable et plus commune à toute gens,* par Rusticien de Pise, en 1298, sous la dictée même de l'auteur. Les récits de Marco Polo ont été regardés, pendant bien longtemps, comme fabuleux en bien des parties; la critique moderne les a reconnus véridiques, jusque dans leurs plus humbles détails. Malte-Brun l'a surnommé le père de la géographie de l'Asie, le Humboldt du treizième siècle.

En 1380, deux voyageurs vénitiens de famille patricienne, Niccolo et Antonio Zeni, emportés par les hasards de la navigation vers le pôle nord, visitaient la Norvége, peu connue alors, découvraient l'Islande et le Groenland, et touchaient aux côtes du Labrador, partie septentrionale du nouveau monde, juste un siècle avant Christophe Colomb. Les relations originales d'Antonio Zeno, qui était resté quatorze ans dans ces régions, sont malheureusement perdues; on n'en a conservé qu'une analyse très-brève, faite par un de ses descendants.

En 1454, un autre patricien, très-jeune (il avait vingt-deux ans), Alvise Cà da Mosto, enflammé par ces récits des voyages faits au Nord et au Sud, résolut de chercher une voie nouvelle. Après avoir traversé le détroit de Gibraltar, ces colonnes d'Hercule des anciens, il visita Madère, les Canaries, le cap Blanc, le Sénégal et découvrit les îles du cap Vert, cette dernière étape d'où Colomb devait partir pour le nouveau monde. Les relations de Cà da Mosto sont très-développées et du plus grand intérêt. L'occupation de Madère par les Portugais ne datait alors que de vingt-quatre ans, et les mœurs des Nègres de la côte d'Afrique, sur lesquels il donne de nombreux détails, étaient complétement inconnues.

Il faut observer que les voyageurs vénitiens n'étaient nullement désarmés en parcourant ces pays lointains; pleins de sagacité pour en étudier les mœurs et les institutions, recueillant avec soin tout ce qui touchait au commerce et aux échanges, ils savaient aussi dresser les cartes nautiques et géographiques qui devaient guider leurs successeurs. Toutes ces descriptions d'îles désertes à végétations splendides, où les oiseaux les plus rares, sans défiance de l'homme, se laissaient prendre à la main; ces peintures vives de pays aux mœurs innocentes encore, où l'on échangeait des grelots de cuivre ou un collier de verroterie contre une poignée de poudre d'or, récits faits pour être lus en famille puisque l'imprimerie n'existait pas encore, frappaient vivement l'imagination et remplissaient les jeunes gens d'ardeur pour les voyages lointains et les découvertes nouvelles.

Les relations de voyages dues aux Vénitiens sont très-nombreuses; nous renonçons à en donner même une simple nomenclature, renvoyant ceux de nos lecteurs qui voudraient en savoir davantage au savant ouvrage du cardinal Zurla : *Di Marco Palo e degli altri Viaggiatori Veneziani più illustri*. Un des derniers services rendus par Venise à l'histoire de la géographie est la grande publication de J. B. Ramusio : *Delle navigazioni e Viaggi*, trois gros volumes in-folio. Ce travail fondamental a coûté à son auteur toute une vie de recherches et de soins : parmi le grand nombre de relations qu'il contient, beaucoup se seraient certainement perdues plus tard si elles n'avaient été recueillies au seizième siècle.

Le commerce de Venise avec le Levant devait aussi tourner au profit des études helléniques en Europe; outre de fréquents voyages, les Vénitiens habitaient à Byzance tout un quartier particulier, et les Grecs formaient à Venise une colonie nombreuse; ces relations de chaque jour y avaient rendu la langue grecque familière, elle était devenue l'étude à la mode parmi les jeunes patriciens lettrés, et l'on a conservé le souvenir de chaires publiques où on l'enseignait vers la fin du quatorzième siècle. A Rome, on était hostile aux Grecs schismatiques, et Venise, où la tolérance religieuse a toujours été grande, était leur principal refuge en Italie. C'est pour quelques-unes de ces raisons que le cardinal Bessarion avait légué sa belle collection de manuscrits grecs à la République. Du reste, le mouvement vers les études helléniques n'était pas un cas fortuit, c'était une suite naturelle de la renaissance des lettres en Italie, au quatorzième siècle; un dernier échelon qui restait à gravir. Venise était merveilleusement placée pour le seconder, et lorsqu'Alde Manuce y fondait une typographie grecque il n'avait pas à choisir. Nulle autre ville ne pouvait lui fournir les coopérateurs nombreux que nécessitaient cette difficile entreprise. Il méditait de mettre entre les mains de tous les épaves qui nous restaient encore du grand naufrage des chefs-d'œuvre de la littérature grecque pendant le moyen âge.

On doit, à la dévorante activité d'Alde l'Ancien, rien qu'en éditions *princeps* de classiques grecs, c'est-à-dire d'ouvrages qui n'avaient point été imprimés avant lui, les œuvres de Platon, d'Aristote, de Plutarque *moralia*, d'Hérodote, de Thucydide, de Xénophon, de Sophocle, d'Aristophane, de Démosthène, la collection des orateurs et des rhéteurs, Athénée, Dioscoride, sans compter les vocabulaires de Pollux, d'Étienne de Byzance et d'Hesychius, et une foule de commentateurs, d'astronomes et d'épistolographes. On s'étonne qu'un seul homme ait pu suffire à une pareille tâche dans l'espace de vingt années (1495 à 1515), si l'on considère qu'à côté des livres grecs, qu'il a publiés, se pressent en foule les classiques latins et les œuvres des poëtes italiens célèbres. Un savant helléniste de nos jours, qui fut aussi un illustre typographe, M. Ambroise Firmin-Didot, a pu, avec raison, identifier *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*. Nous renvoyons à son livre, rempli de la plus aimable érudition et qui se laisse lire comme un roman, pour tous les détails relatifs à cette belle campagne littéraire d'Alde Manuce où les savants vénitiens furent ses meilleurs lieutenants.

La poésie italienne n'occupe qu'une place secondaire dans la littérature de Venise, sa pléiade n'a point d'astre de première grandeur. Peut-être faut-il attribuer cette faiblesse à la douceur et à la charmante vivacité du dialecte vénitien, parlé dans la vie privée, en usage au sénat et au barreau. Le même phénomène se présente dans quelques autres parties de

l'Italie : à Milan, à Bologne et à Naples par exemple, partout où le dialecte parlé, assoupli et façonné par l'usage, s'est élevé à la dignité de véritable langue écrite et littéraire. De son emploi journalier est résulté un affaiblissement dans les facultés de s'exprimer en pur toscan dans le langage poétique, quelque chose qui ressemble à la courte haleine des poëtes qui écrivent dans une langue morte.

Dans l'innombrable quantité de poëtes qui pullulaient à Venise au quinzième et au seizième siècle, nous ne saurions guère citer que Pietro Bembo, ce maître de la belle langue *dove il si suona;* il marche à la tête des sonnettistes, pâles imitateurs de Pétrarque, un genre bien démodé aujourd'hui. Dans cette première moitié du seizième siècle, après la chute de la république de Florence et l'occupation de Milan et de Naples par les Espagnols, une foule d'écrivains, fuyant la domination étrangère, s'étaient réfugiés à Venise, où il était à peu près permis de tout dire en dehors de ce qui touchait à la politique de la *Sérénissime;* nous devons citer parmi les meilleurs : Molza, le Berni, Ludovico Dolce, Francesco Doni, Niccolo Franco, Hortensio Lando, Dominichino, Girolamo Rucellai, Alessandro Piccolomini, Sperone Speroni, Francesco Sansovino, etc., etc.; tous ces écrivains ont énormément produit, et, bien qu'étrangers, ils appartiennent au mouvement littéraire dont Venise fut le théâtre. S'il en est un parmi eux qui mériterait d'être mis en relief, c'est assurément Pietro Aretino, que ses contemporains avaient surnommé *il divino* comme on dit encore de nos jours *la diva,* en parlant d'une cantatrice célèbre.



D'après la Publication sur ALDE MANUCE par Ambroise FIRMIN-DIDOT.

Le bruit qui s'est fait autour de lui pendant sa vie, la réputation, plus que mauvaise, qui s'est attachée à son nom après sa mort, n'ont pas encore été suffisamment expliqués, malgré les études nombreuses dont il a été l'objet. Le Titien nous a laissé une superbe empreinte de cette tête audacieuse et puissante; la chaîne d'or qui s'étale sur sa poitrine lui avait été envoyée par François Ier, et le mufle de lion à droite semble symboliser l'étendard de Saint-

Marc sous lequel il s'abritait. L'Arétin occupe certainement une place considérable dans la littérature de l'époque. Son talent n'est pas douteux; il a abordé, sans y être inférieur, presque tous les genres, comme poëte et comme prosateur. Parmi ses ouvrages dramatiques, sa tragédie, *l'Orazia,* est assurément la meilleure de toutes celles qui ont été écrites au seizième siècle, et mérite encore d'être lue après celle du grand Corneille. Il avait imaginé un commerce épistolaire avec les personnes les plus illustres, qu'il rançonnait gaiement par des lettres louangeuses ou sévères, avec une effronterie qui n'a pas été dépassée de nos jours. Charles-Quint et François Ier comptaient parmi ses tributaires. De temps à autre, il publiait, réunies en volumes, ces lettres où étaient distribués la louange et le blâme. La nouveauté du genre les faisait rechercher avec avidité; elles sont encore fort curieuses à lire aujourd'hui. Il avait en outre un bagage de livres religieux: la Genèse, — quatre livres de l'humanité du Christ, — la Passion vivement décrite, — une traduction des Psaumes, — une vie de la Vierge, — de saint Thomas — et de sainte Catherine, derrière lequel il se retranchait au besoin et qui avait failli en faire un prince de l'Église romaine; il dit du moins avoir refusé le chapeau de cardinal. S'il lui fut proposé, ce qui est fort douteux, c'est certainement avant la publication de ses fameux dialogues satiriques où la vie galante de son temps et particulièrement celle des moines et des cardinaux est peinte avec une crudité de tons, qui souleva bien des clameurs et fut la pierre d'achoppement de sa réputation. Il avait touché à l'arche sainte, il ne s'en est pas relevé; il a été mis au ban de l'opinion, il y restera longtemps encore. En attendant, l'Arétin vivait gaiement et magnifiquement à Venise, dans un palais sur la *riva del Carbone,* entouré de belles personnes qu'on appelait les Arétines, d'artistes et de musiciens, et en union intime avec ses deux compères, le Titien et Jacopo Sansovino, le célèbre architecte. Il voyait se multiplier les réimpressions des livres qui chaque jour augmentaient son influence; téméraire avec tous, on ne lui demandait, en échange de tant de



ISABELLE D'ESTE, Marquise DE MANTOUE, Protectrice d'Alde Manuce, d'après le Portrait du Titien, copie par Rubens.

liberté, que d'être respectueux pour la République. L'Arétin est cependant une exception, au milieu de la tourbe famélique des auteurs, et cette prospérité lui suscitait bien des envieux et des ennemis.

Le dialecte vénitien, puisque nous avons parlé de sa douceur caressante et de sa piquante liberté d'allures, fournit un contingent meilleur à la poésie. Ruzante, Calmo, Goldoni, s'en sont servis pour écrire leurs comédies; il a ses épopées enjouées, dont les plus connues sont : *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi Stratioto*, du Burchiella; *Naspo bizaro* d'Alessandro Caravia, et ce poëme singulier : *La carta del Navegar pitoresco*, du peintre Marco Boschini, bien connu des amateurs d'art; mais son vrai triomphe est dans les poésies satiriques et amoureuses de Maffeo Venier, de Baffo et de Labbia. De nos jours, Gritti et Pietro Buratti lui ont ajouté un nouveau lustre; on trouve la plupart de ces productions dans un recueil en douze volumes intitulé : *Collezione delle migliori poesie scritte in dialetto Veneziano*.



Pierre Arétin. — Fac-simile du Dessin sur Bois du Titien, tiré de *I Mondi del Doni*, in-4° imprimé à Venise en 1552 par Marcolini.

Il est inutile de se demander si les jeux de la scène ont trouvé de nombreux partisans au milieu de cette société amie des lettres. La comédie se jouait un peu partout, à Venise, pendant le quinzième et le seizième siècle; comme intermèdes dans les fêtes patriciennes, et sur des théâtres improvisés par les sociétés de plaisir et les académies littéraires, surtout pendant le carnaval. Les théâtres publics et permanents n'existaient alors nulle part. Nous trouvons à Venise et dans les environs, parmi les ancêtres du drame moderne, au quatorzième siècle, la tragédie d'*Ezzelino*, d'Alberto Musato de Padoue, sur un sujet contemporain aussi dramatique et aussi sombre que celui de la chute des Nibelungen; et *la Mort d'Achille*, d'A. Loschi de Vicence. L'une et l'autre de ces pièces sont écrites en latin et taillées sur le patron des drames d'Eschyle. Dans le siècle suivant, Sicco Polentone écrivait, aussi à Padoue, *la Catinia*, première comédie en prose italienne. Cet ouvrage, très-peu connu, puisqu'il n'a pas été réimprimé depuis l'année 1482, est fort rare, il n'en existe plus même qu'un seul exemplaire, celui de *la Marciana* de Venise : il est des plus singuliers au point de vue de la langue et des mœurs.

Les drames sacrés connus sous le nom de *Rappresentazioni*, très à la mode partout en Italie, où on les mettait en scène dans les églises, ne paraissent pas avoir eu de succès à Venise; le clergé y avait des priviléges moins étendus qu'ailleurs et le goût public était pour des divertissements plus mondains. Venise eut, la première, des comédiens d'une grande

réputation. Angelo Beolco, surnommé *Ruzante,* fut, comme Molière et comme Shakspeare, poëte dramatique, directeur d'une troupe de comédiens et comédien lui-même. Ruzante était né à Padoue, en 1502; il y mourut en 1542. Ses comédies, assez nombreuses, sont écrites en dialecte padouan. Andrea Calmo, de Venise, né en 1510, contemporain et rival de Ruzante, était aussi poëte dramatique et comédien, il excellait, dit-on, dans le rôle de *Zane* ou de Pantalon. On a de lui six comédies écrites en dialecte vénitien, souvent réimprimées. Un autre poëte populaire vénitien, Antonio Molino, surnommé *il Burchiella*, un peu postérieur aux deux premiers, a laissé une réputation de bon comédien. Si nous ajoutons à ces noms ceux de Francesco Cherrea, de Valerio Zuccato, le maître mosaïste, de sa femme Polonia, de Lud. Dolce, de Trapolino, de Vicenza Armani, surnommée *la dotta*, et de Luigi Grotto, le *cieco d'Adria,* encore un poëte, qui remplissait au naturel le rôle d'Œdipe dans une version de Sophocle qui fut représentée à l'inauguration du théâtre olympique de Palladio en 1585, nous aurons recueilli tout ce que la tradition nous a conservé sur ce curieux sujet.



Francesco Marcolini, Imprimeur vénitien.
Fac-simile du Dessin sur Bois du Titien, tiré de *I Mondi del Doni*, in-4° imprimé à Venise en 1552.

C'est vers la fin du seizième siècle que s'ouvrit, à *San Cassiano,* le premier théâtre public permanent; on ne saurait assigner une date certaine à cette nouveauté. Flaminio Scala, dit *Flavio,* qu'on doit considérer certainement comme le créateur de la comédie *dell' arte*, c'est-à-dire improvisée, était alors le maître favori de la scène vénitienne. Il avait formé sous le nom de *comici gelosi* une troupe de comédiens dont faisait partie Isabella Andreini de Padoue, également célèbre par sa beauté et par son talent. Henri III, qui avait probablement vu la troupe de Scala à son passage à Venise, en 1574, la fit venir à Paris, où elle est restée, je crois, jusqu'à la fin du règne de Henri IV. Après avoir régné en souveraine sur le théâtre de Venise jusqu'en 1637, la comédie *dell'arte* céda cette même année la moitié de son trône au drame lyrique, pour lequel les Vénitiens s'éprirent d'une passion qui dure encore, mais elle ne disparut définitivement de la scène italienne qu'un siècle plus tard, après le succès des ouvrages de Carlo Goldoni. Elle était soutenue alors, à Venise, par trois artistes de talent, les derniers, Antonio Sacco, Agostino Fiorilli et Vitalba : la lutte fut assez vive. La comédie *dell'arte* a laissé de pro-

fonds souvenirs. Elle se jouait sur un scenario, tracé avec soin, où était indiquée la substance de chacun de ses actes, toujours au nombre de trois, le reste était laissé à l'improvisation. Flaminio Scala a publié un livre qui renferme cinquante de ces esquisses dramatiques, sans nous faire grâce du détail des accessoires qui servaient à la représentation et nous instruit suffisamment de son mécanisme; les principaux rôles étaient tenus par des masques, toujours les mêmes, mais qui plaisaient alors; l'inévitable Pantalon, père d'Isabelle; l'amoureux Léandre; Arlequin, serviteur balourd et gourmand; Gratiano, docteur ou pédant, et le capitaine Spavente. Un mariage presque inévitable terminait la comédie, qui était le plus souvent basée sur une suite de quiproquos redevenus à la mode sur les théâtres secondaires de nos jours. Ces sortes de divertissements étaient parfaitement appropriés à la verve comique italienne et au langage salé de l'époque. Il est facile d'imaginer le parti que pouvaient tirer de ce cadre élastique des artistes de talent, aimés du public, faisant entre eux assaut d'esprit sous les regards d'un auditoire bienveillant. Ce pouvait être charmant de spontanéité ou absolument détestable de licence, suivant la qualité même de cet auditoire, qui excitait l'artiste à se placer à son niveau. Souvent, même dans les meilleurs scénarios, le bâton, *da bastonare,* jouait un rôle important, et la comédie *dell'arte* devenait une comédie de gestes assez semblables aux parades expirantes de la foire; aussi a-t-elle été louée et blâmée avec excès.

Nous trouvons les premières traces du drame lyrique, à Venise, dans une sorte de cantate à cinq personnages, représentée pendant les fêtes données à Henri III, de France, lors de son passage à Venise, en 1574. L'auteur des paroles et de la musique, Cornelio Frangipani, avait intitulé son œuvre tragédie, les chœurs y chantaient avec accompagnement d'orchestre, les trompettes y annonçaient la descente des dieux. Un divertissement semblable fut donné le jour de la fête de l'Ascension de l'année 1581, et nous avons sous les yeux plus de vingt compositions du même genre, mais plus développées, appartenant au règne du doge Marino Grimani, de 1595 à 1604. Ces représentations avaient lieu dans la salle du grand conseil, aux principales fêtes de l'année, à l'Ascension, à Noël, etc. C'était naturellement des fêtes de la noblesse, le public y fut admis pour la première fois au théâtre de *San Cassiano,* pendant l'hiver de 1637 : les Vénitiens, idolâtres de ces sortes de spectacles, ont conservé avec soin la date et les circonstances principales de cet événement. Ce premier opéra chanté à Venise s'appelait : *l'Andromeda,* paroles de Benedetto Ferrari, musique de Francesco Manelli; il était monté avec toute la magnificence que comporte ce genre de spectacle; le succès fut prodigieux et le genre fut fondé.

Benedetto Ferrari, parolier et impressario, était un célèbre joueur de théorbe, musicien passionné, qui avait réuni pour cette entreprise les meilleurs chanteurs d'Italie : on a conservé leur nom. L'année suivante, la *Maga Fulminata* fut mise à la scène par les mêmes auteurs avec un égal succès, et l'on s'empressa de construire des salles nouvelles, mieux appropriées que la première à la pompe de la mise en scène et au luxe des machines, qui jouaient alors un très-grand rôle. Le théâtre de Saints-Jean-et-Paul, à la famille Grimani, ouvrit en 1639 et donna successivement la même année trois opéras nouveaux de Claudio Monteverde, de Sacrati et de Francesco Cavalli, tous compositeurs célèbres; en 1640, concurremment avec les deux autres, on représenta sur celui de San Moïse deux ouvrages, aussi de Cavalli et du vieux Monteverde;

enfin, la *Finta Pazza,* de Sacrati, fit son apparition sur le théâtre *Novissimo.* Le succès de ces spectacles nouveaux eut un énorme retentissement en Europe. Le cardinal Mazarin appela de Venise, à Paris, le célèbre machiniste Torelli pour mettre en scène la *Finta Pazza*, et cet opéra fut chanté, en 1645, devant Anne d'Autriche, dans la salle du Petit-Bourbon. La *Finta Pazza* a été imprimée in-folio, à Paris, cette même année, et l'on peut en quelque sorte, encore aujourd'hui, assister à sa représentation en regardant les grandes estampes de N. Cochin qui décorent le volume. L'écho de ces premiers drames lyriques représentés à Venise, qui le croirait ? s'est prolongé jusqu'à nous, et la *Maga Fulminata* a fourni à MM. de Saint-Georges et Halévy le sujet de l'opéra-comique qui est intitulé : *la Magicienne !*



Moins de cinquante ans plus tard, lorsque le chanoine Ivanovich écrivait sa notice sur les théâtres de Venise, on y comptait déjà douze salles consacrées aux comédies en prose et en vers et aux drames lyriques : c'est par milliers que l'on compte les opéras chantés à Venise pendant le dix-septième siècle et le suivant. Le gouvernement de la République favorisait de tout son pouvoir ces nouvelles entreprises ; il y voyait un moyen de détourner l'esprit public des affaires politiques, et d'attirer les étrangers à ce fameux carnaval de Venise, déjà célèbre depuis longtemps dans le monde entier.

Cependant tout ce mouvement dramatique, aussi bien celui de la comédie *dell'arte* que celui du drame lyrique, menaçait de devenir stérile au point de vue littéraire, lorsque Carlo Goldoni parut : la gloire de donner à l'Italie son premier poëte comique était réservée à Venise pour ses derniers jours. L'étude fidèle des caractères et des mœurs, la note attendrie, la chaleur communicative qu'il a répandue dans tous ses ouvrages, et jusqu'à la spontanéité avec laquelle on les voyait éclore, font de Goldoni un écrivain, ou pour mieux dire un génie à part. Sa lutte contre la comédie *dell'arte,* qu'il chassait de la scène italienne, ne laissa pas de lui être cuisante. La fibre populaire qui vibrait dans tous ses ouvrages suscita contre lui une cabale aristocratique dirigée par le comte Carlo Gozzi, et le pauvre grand homme, qui avait tracé tant de scènes vénitiennes délicieuses et charmantes, livré sans pitié aux lazzi de ses

rivaux, moqué publiquement sur la scène, persécuté dans sa patrie, martyr, on peut le dire, de son génie, comme tant d'autres illustres Italiens, se réfugia en France en 1761, et y mourut en 1793. Il a écrit pour notre Théâtre-Français une bonne comédie : *le Bourru bienfaisant,* qui est restée au répertoire.

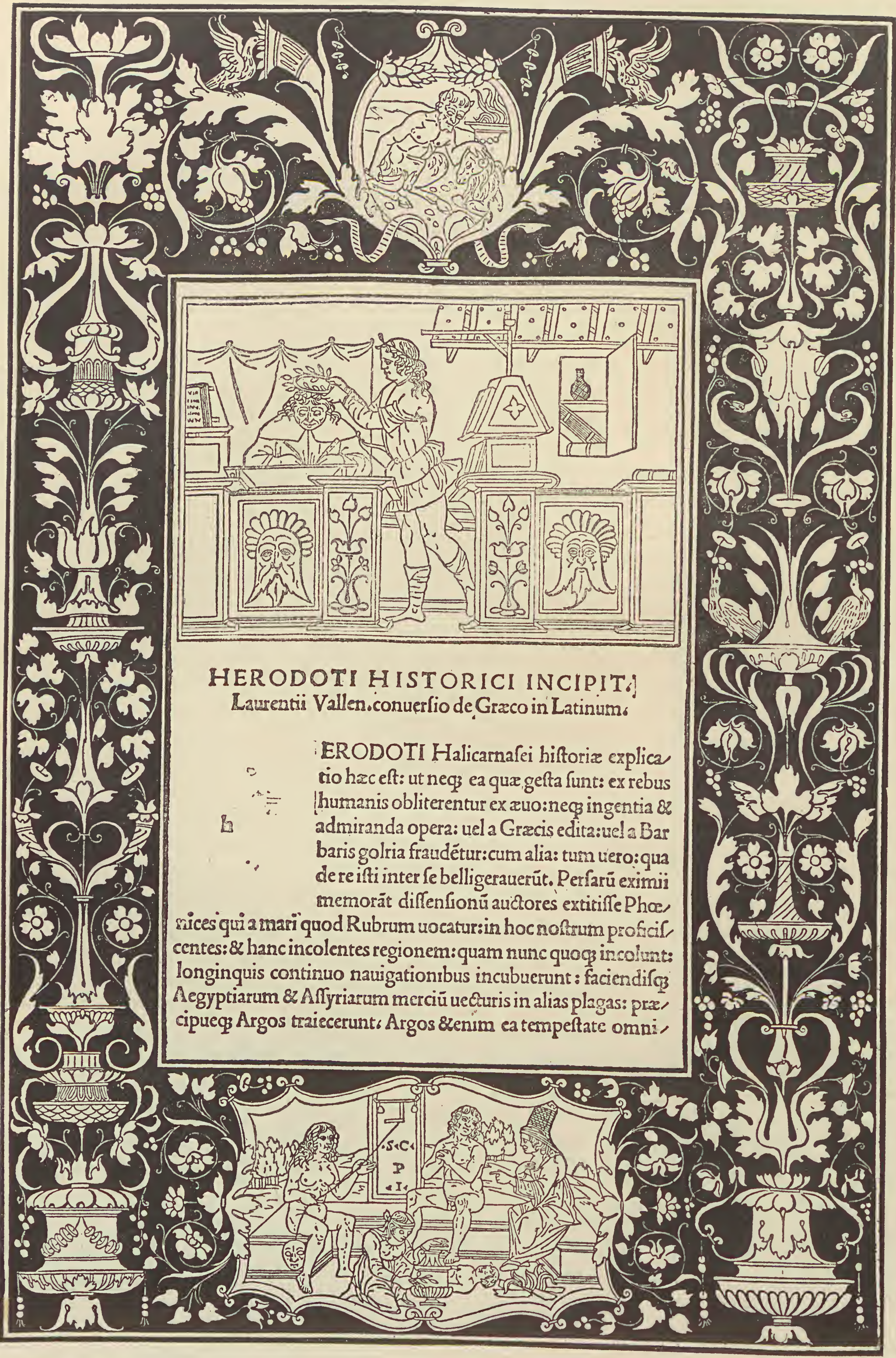
Mais le génie littéraire de Venise n'était pas aux œuvres d'imagination ; nous avons dit qu'il avait un côté essentiellement utilitaire, c'est par ce côté surtout qu'il est véritablement grand et original.

Le gouvernement d'une république, même d'une république aristocratique, est toujours un gouvernement de discussion où l'art de bien dire et de persuader occupe une place considérable. On aura beau tonner contre les avocats, on mènera toujours le bœuf par les cornes et l'homme par les paroles. L'art oratoire paraît avoir été l'étude favorite des Vénitiens. On peut même dire que cette étude fut poussée jusqu'à la passion. Il semblait qu'à Venise tout le monde dût savoir faire un discours, même les femmes; témoin celui que le sénat fit adresser à l'empereur Frédéric III à son passage à Venise en 1463, par une jeune fille, Cassandra Fedele : il est vrai qu'elle était la femme savante la plus célèbre de l'Italie. Dans la pratique des affaires, les Vénitiens nous ont donné mieux ; nous nous sommes étendus dans la première partie sur les rapports ou *relazioni* que chaque ambassadeur, au retour de sa mission, devait prononcer devant le sénat en séance publique; ces discours sont restés célèbres, et beaucoup d'entre eux sont des modèles de sagacité diplomatique. L'éloquence aux prises avec les faits était bien plus grande encore dans les conseils du gouvernement. Quelques discours prononcés dans des circonstances politiques très-graves nous sont parvenus; ils n'ont rien à envier aux oraisons célèbres de la Grèce et de Rome, et le dialecte vénitien dans lequel ils étaient prononcés ne nuit ni à la grandeur de la pensée, ni à la force de l'expression, ni à la chaleur pressante de l'argumentation.



Cassandra Fedele.
Fac-simile d'après une gravure sur bois de l'année 1497.

Enfin, pour compléter ce coup d'œil rapide jeté sur la littérature à Venise, terminons par un trait qui caractérise très-bien l'amour et le respect de la République pour les lettres : elle regardait comme son plus précieux trésor les célèbres collections de manuscrits qui lui avaient été léguées successivement par Pétrarque et par le cardinal Bessarion, et fit élever pour les placer un somptueux monument, la *Libreria Vecchia,* qui est resté un des plus parfaits modèles de l'architecture du seizième siècle. Le titre de bibliothécaire de *la Marciana,* recherché par les plus illustres patriciens, conduisait aux plus hautes fonctions, et trois d'entre eux se sont assis sur le trône ducal : Silvestro Valiero en 1694, Marco Foscarini en 1762, Alvise Mocénigo en 1763. Il n'y a qu'un état Républicain pour donner au monde l'exemple de pareilles fortunes littéraires.



HERODOTI HISTORICI INCIPIT.
Laurentii Vallen. conuersio de Græco in Latinum.

h ERODOTI Halicarnasei historiæ explicatio hæc est: ut neq; ea quæ gesta sunt: ex rebus humanis obliterentur ex æuo: neq; ingentia & admiranda opera: uel a Græcis edita: uel a Barbaris golria fraudētur: cum alia: tum uero: qua de re isti inter se belligerauerūt. Persarū eximii memorāt dissensionū auctores extitisse Phœnices qui a mari quod Rubrum uocatur: in hoc nostrum proficiscentes: & hanc incolentes regionem: quam nunc quoq; incolunt: longinquis continuo nauigationibus incubuerunt: faciendisq; Aegyptiarum & Assyriarum merciū uecturis in alias plagas: præcipueq; Argos traiecerunt. Argos & enim ea tempestate omni-

Fac-simile d'une page de l'Hérodote de 1494, imprimé à Venise par Joan et Gregorio de Gregoriis.

LA TYPOGRAPHIE A VENISE.

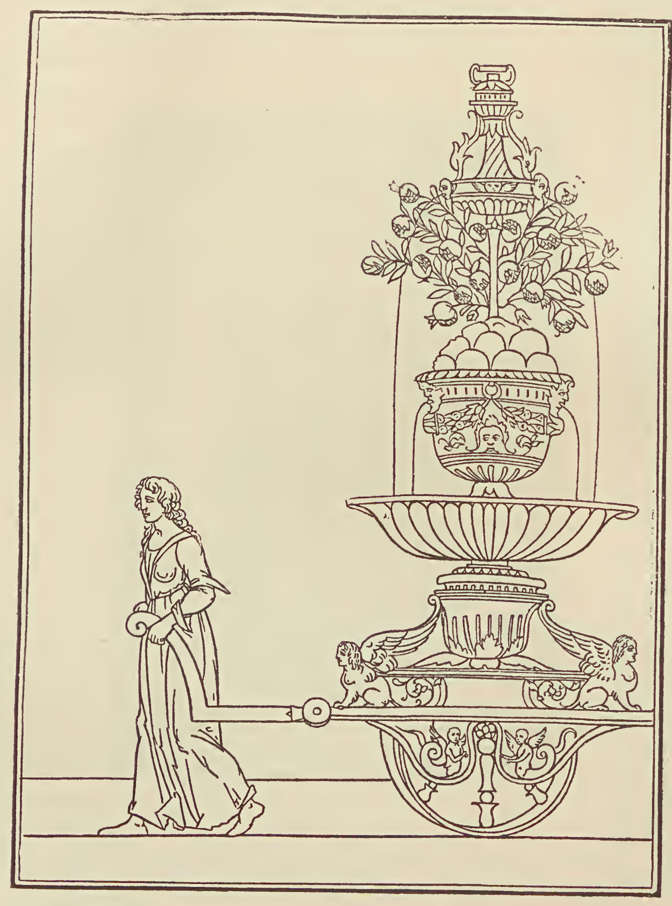


C'EST en 1450 que la typographie fit son apparition en Europe. Le nouvel art venait satisfaire à un besoin si pressant des esprits que si Guttemberg n'avait pas trouvé alors la mobilité du type, l'invention n'en eût été différée que de très-peu, tant est grand sur le génie de l'homme l'empire de la nécessité. On ne s'arrêta même pas un instant à regarder ce merveilleux instrument, comme on le ferait d'une curiosité; on s'en empara immédiatement et on le mit en œuvre avec fureur. Les grandes découvertes arrivent toujours ainsi au temps voulu, ce qui leur donne un caractère providentiel; la gloire de l'inventeur n'en est pas moins grande.

La typographie fut introduite à Venise en 1469; deux hommes se disputent cet honneur: Jean de Spire et un Français, Nicolas Jenson. On a su par un hasard assez rare, car de pareils détails échappent d'ordinaire à l'histoire, que le roi Louis XI, préoccupé à la vue des premiers livres de l'importance du nouvel art, avait envoyé à Mayence un artiste, Nicolas Jenson, habile graveur des monnaies de Tours, pour s'enquérir de ses procédés. Pourquoi Jenson n'est-il pas revenu à Paris, et par suite de quelles circonstances Venise a-t-elle profité seule de la mission que lui avait confiée le roi de France ? c'est ce qu'on ne saura probablement jamais.

Jean de Spire publia en 1469 son premier livre : *Epistolæ ad familiares* de M. T. Cicero, in-folio de 126 feuillets, imprimé en caractères romains ; et il constate sa priorité dans une épigramme latine placée à la fin et au-dessus de cette date. L'impression la plus ancienne portant le nom de Jenson et une date certaine ne vient que l'année suivante, mais on possède de lui un livre italien in-4° connu sous le nom de DECOR PUELLARUM, dont nous donnerons ici le véritable titre: *Questa sie una opera laquale si chiama decor puellarum : zoe honore de le donzelle : laquale da regale forma e modo al stato de le honeste donzelle :* ce livre porte la date de 1461. Un patriotisme mal entendu, mais assez commun, s'est emparé du *Decor puellarum* pour assigner à Venise et à Jenson une priorité qui n'est plus soutenable aujourd'hui. Les livres nombreux sortis de son officine dans l'année 1470 (qui est celle de son début), et que nous allons indiquer dans un instant, ne laissent point de place à la pensée qu'il ait pu, à ce moment de fièvre de publication, se reposer neuf ans après l'impression de ce premier livre. Tout extraordinaire que puisse paraître l'erreur dans une date placée en vedette à la fin d'un volume, celle-ci cependant n'est point la seule que l'on puisse citer; on en a constaté du même genre dans des livres du quinzième siècle imprimés à Bologne, à Milan et à Naples; et parmi les livres de Jenson lui-même on en trouve deux autres qui sont dans le même cas, l'un portant la date de 1400 au lieu de 1480, et l'autre celle de 1580 au lieu de 1480; il ne faut pas trop s'en étonner, l'activité était si grande alors!

le plus populaire de tous, et il mérite sa réputation par la beauté et par le nombre des illustrations qu'il renferme; mais il faudrait le lire d'un bout à l'autre pour se rendre compte de la souplesse avec laquelle l'artiste suit, à chaque page, pas à pas son auteur, interprète sa pensée et donne partout un corps à ses descriptions les plus minutieuses. Le véritable titre



La Fontaine d'or et de pierres précieuses. Fac-simile de l'Illustration tiré du *Songe de Poliphile.*

du livre est HYPNEROTOMACHIA, c'est-à-dire *Combat d'amour en songe;* malheureusement il est écrit en un style pédantesque, farci de latin et de néologismes tirés du grec, qui rend sa lecture fatigante. On se plaisait aussi au quinzième siècle à répandre les ornements dans les livres de mathématiques : Euclide, l'Almageste de Ptolémée et quelques autres ouvrages d'astronomie. L'artiste présumé des beaux dessins typographiques des livres que nous venons

de nommer est très-imparfaitement connu (on a donné ceux du *Songe de Poliphile* à Giovanni Bellini et à Andrea Mantegna, mais cette attribution est fort douteuse); ils représentent ce que l'on pourrait appeler l'ancien style; style qui se soutient dans les nombreuses publications de livres liturgiques faites par Luc-Ant. Junte, et s'assouplit plus tard dans les publications illustrées données par le célèbre éditeur Francesco Marcolini. Cet ami du Titien employait de préférence le crayon d'un artiste habile, Giuseppe Porta del Salviati. Titien, lui-même, a donné à la typographie vénitienne les portraits de Lud. Arioste et de Pierre Arétin, et on connaît un livre imprimé à Venise avec des gravures sur bois de Marc-Antoine d'après des dessins de Raphaël, mais il est très-rare. Plus tard encore, avec les frères Giolito, dans la seconde moitié du seizième siècle, les gravures que l'on rencontre dans les livres vénitiens ont un caractère particulier, la taille est plus serrée, la contre-taille est absente; c'est qu'on avait changé de méthode, on les exécutait sur cuivre en relief. Le travail en relief sur cuivre, au burin, présentait de grands avantages sur la gravure sur bois de fil exécutée avec la pointe du couteau. Nous donnons ici le portrait de Francesco Alunno, qui est un des beaux spécimens de ce nouveau genre d'illustrations (1).



Fac-simile d'un frontispice de l'ouvrage de Francesco Alunno de Ferrare sur Pétrarque.

Venise est restée pendant plus de deux siècles la grande métropole de la typographie; son commerce de livres était immense. En dehors des œuvres littéraires proprement dites, elle fournissait l'Italie de livres élémentaires de grammaire, de calcul et de calligraphie pour les enfants; elle donnait aux femmes les livres de *ricami* et de point coupé, si rares aujourd'hui et si abondants alors, qui répandaient au loin des dessins exquis de broderie et de

(1) Les fac-simile pleins d'intérêt qui ornent ce chapitre ont été reproduits d'après les beaux livres du quinzième siècle de la bibliothèque de M. Eugène Piot; quelques-uns avaient déjà paru dans son *Cabinet de l'Amateur;* il a bien voulu nous donner quelques notes pour compléter ce qui restait à dire, après lui, sur ce sujet.

dentelles; aux ordres religieux, les grands missels, les bréviaires et les livres d'heures; à tous, les romans de chevalerie, les poëmes populaires où étaient racontées les guerres d'Italie du temps de Braccio Fortebraccio, des Sforce et de Niccolo Piccinino, ainsi que les expéditions françaises et espagnoles, et mille relations de fêtes et d'événements extraordinaires. Tous ces livrets, qui se payent aujourd'hui au poids de l'or, sortaient des plus humbles échoppes de *la Frezzaria* où de laborieux artisans : Zoan Andrea, Mathio Pagan, Zoppino, Tagliente, Paganino, etc., dessinaient, gravaient et imprimaient le plus souvent eux-mêmes, les livres populaires qu'ils imprimaient.

Nous en oublions sans doute, et des meilleurs, dans cette énumération rapide; mais il est une autre branche de publications typographiques, très-importante au seizième siècle, que nous ne saurions passer sous silence, et dont Venise eut en quelque sorte le privilége exclusif: nous voulons parler de la typographie appliquée spécialement aux compositions musicales.







Fac-simile des Illustrations du *Térence* de 1499.

Lorsque Ottaviano Petrucci de Fossombrone eut combiné dans toutes ses parties son admirable procédé d'imprimer la musique au moyen de deux tirages simultanés, c'est à Venise qu'il le transporta pour le donner à un public chez qui la culture musicale était déjà portée à un très-haut degré. Le privilége de vingt ans qui lui fut accordé par la République est de l'année 1498. Il mentionne particulièrement la musique mesurée, la tablature d'orgue et de luth : sa première partition, *l'Odhecaton*, parut dans les premiers mois de l'année 1501. C'est un recueil en trois parties, composé de quelques motets et de chansons françaises à quatre et cinq voix; ce n'est pas ici le lieu de parler de celles qui suivirent. Ottaviano Petrucci peut être placé à côté de Nicolas Jenson; il porta du premier coup l'art d'imprimer la musique à son plus haut degré de perfection, et, lorsque nous disons qu'il le faisait en deux tirages simultanés, c'est pour nous conformer à une opinion reçue. En examinant ses livres avec la plus scrupuleuse attention, on reste abso-

lument incertain, en pensant aux complications infinies qu'il y avait à surmonter, par quels moyens il a pu arriver à une précision d'ensemble que l'on ne trouve en défaut nulle part et qui échappe à l'analyse par sa perfection même.



Reliure vénitienne du XVIe Siècle.
Le Trasformationi di L. Dolce; Venise, Giolito de Ferrari, 1553, in-4°.
(Collection Ambroise Firmin-Didot.)

Les livres de Petrucci sont devenus excessivement rares et comptent parmi les plus précieux joyaux de nos bibliothèques publiques. Il quitta Venise en 1512 et cessa de produire en 1525. Il est probable qu'il travaillait seul : parmi les typographes qui ont suivi la même voie, il n'en est certainement aucun qui l'ait égalé.

On est généralement d'accord pour regarder l'impression de la musique au moyen d'un seul tirage, c'est-à-dire composée de types mobiles où chaque note est accompagnée de fragments de lignes qui forment la portée, comme une invention française. C'est un compositeur français, Antoine Gardane, qui l'introduisit à Venise vers 1537. Les livres de musique publiés par Gardane et par ses deux fils, pendant près d'un siècle, sont en si grand nombre que l'on serait tenté de croire que toute la musique italienne du seizième siècle est sortie de leurs presses. Ce sont d'ordinaire de petits in-4° oblongs, mais on a de lui de grands in-folio imprimés avec beaucoup d'élégance et un grand luxe.



Reliure vénitienne du XVIe Siècle.
Dante; Venise, F. Marcolini, 1544, in-4°.
(Collection Ambroise Firmin-Didot.)

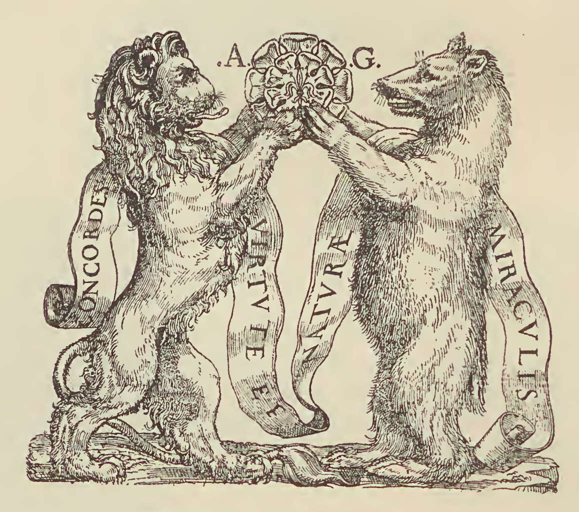


Reliure vénitienne du XVe Siècle.
Instructions du doge Marino Grimani.
Manuscrit de 1597.
(Collection Ambroise Firmin-Didot.)

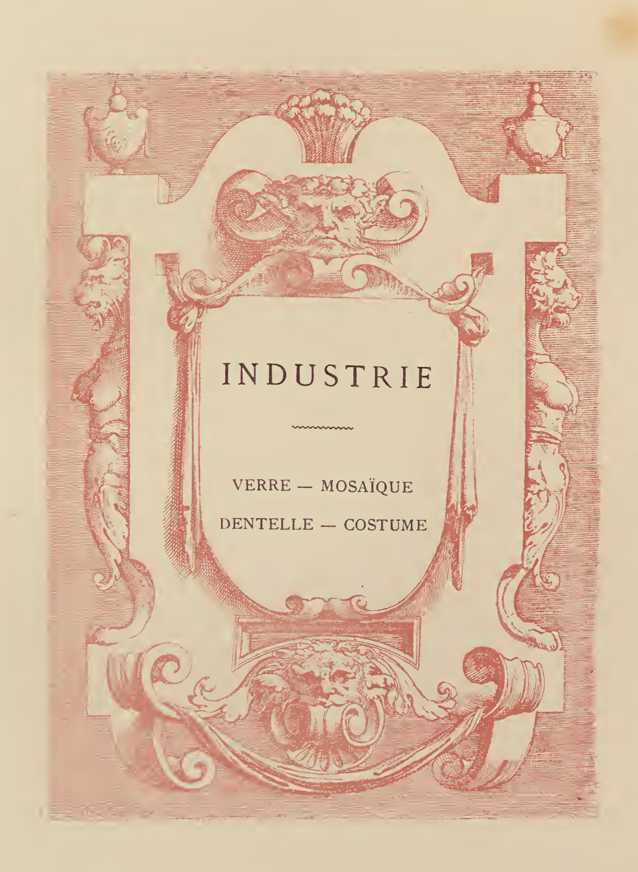
Nous avons sous la main quelques lignes de statistique qui donneront une idée comparative assez juste de l'étonnante activité des presses vénitiennes en regard de celles de tout le reste de l'Italie.

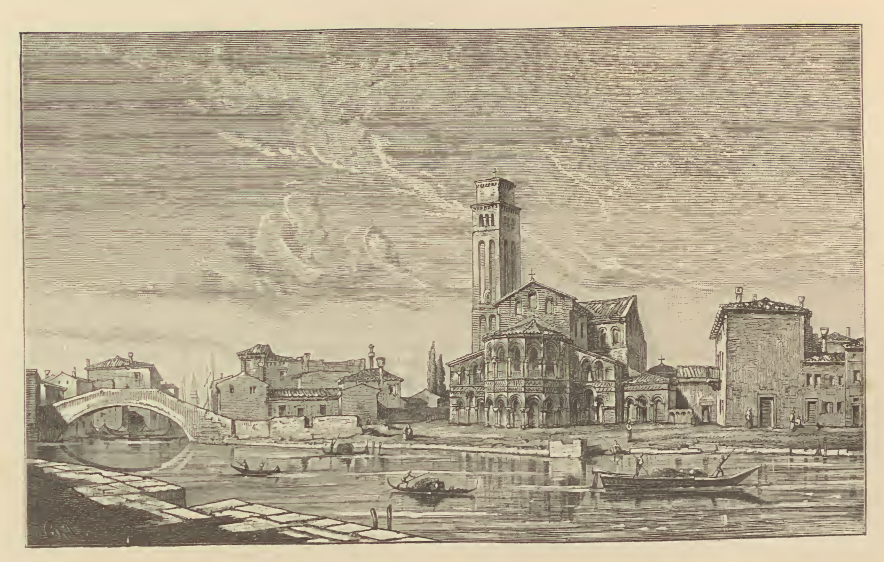
La bibliographie Dantesque de Colomb de Battines compte pendant tout le seizième siècle *quarante-trois* éditions de l'*Altissimo Poeta;* sur ce nombre *trente-deux* ont été publiées à Venise, *six* à Lyon, *cinq* dans le reste de l'Italie.

Le contingent fourni par Pétrarque n'est pas moindre. Le professeur Marsand possédait *cent trente* éditions du *Canzoniere,* imprimées pendant le seizième siècle, dont il a publié le catalogue; *cent dix* sortaient des presses vénitiennes, *onze* avaient été imprimées à Florence et *neuf* à Lyon. La proportion pour ce qui regarde l'*Orlando furioso* est bien plus grande encore; de l'année 1524 à l'année 1668 où s'arrête notre liste, il a été publié *deux cent treize* éditions de ce poëme qui, on le sait, est assez volumineux. La typographie vénitienne en réclame à elle seule *cent quatre-vingt-onze* pour sa part; le reste de l'Italie, *treize;* Lyon, *neuf.* Si, au lieu de prendre pour point de comparaison les grands poëtes italiens, nous avions pu nous adresser aux éditions de Virgile, d'Horace ou de Cicéron, sorties des officines vénitiennes, la proportion n'eût pas été moins grande, mais qui jamais pourra arriver à en fixer le nombre? Une pareille fécondité ne doit-elle pas être mise sur le compte de la tolérance et de la liberté dont on jouissait sous ce gouvernement qui reste encore un épouvantail pour bien des esprits? Et cette tolérance s'exerçait dans une des parties les plus délicates de sa police : la liberté de la presse.



Marque d'Antoine Gardane. (Venise, 1537.)


INDUSTRIE
VERRE — MOSAÏQUE
DENTELLE — COSTUME



Vue de Murano, centre de l'Industrie du Verre. — Le Dôme et le Grand Canal.

LE VERRE ET LA MOSAIQUE



Gobelet xve Siècle (Murano). — Collection F. Slade (Londres).

Les Vénitiens, dans l'art du verre, se sont acquis une réputation sans rivale. Ce n'est pas qu'ils soient les premiers qui aient imaginé de donner des formes élégantes et fines, d'orner d'émaux de diverses couleurs, de combiner avec l'or, de contourner capricieusement la plus fragile des matières; mais ils ont mérité leur renom par la beauté de leurs produits et par l'incroyable variété des ressources qu'ils ont tirées du verre en l'appliquant à tout.

M. Vincenzo Lazari, qui a écrit un excellent travail sur les verreries de Murano, croit pouvoir affirmer que les premiers habitants de Venise, en se réfugiant dans les lagunes, y avaient porté l'art du verre avec eux, parce qu'il y a identité, selon lui, entre la matière du verre antique et celle du verre de Murano. Aux premiers siècles de leur établissement, ce peuple de pêcheurs et de marchands de sel n'a cependant pour industrie que les moyens qui font vivre un peuple primitif; mais il a le génie de l'échange, et dans l'espace de deux cents ans il sera arrivé à un tel développement de ses humbles res-

sources, qu'il inondera de ses produits les marchés des villes du nord de l'Italie. Peu à peu devenus riches, ayant conclu des traités, avec les peuples voisins d'abord, puis bientôt avec les Barbares qui les ont envahis et ceux qui leur ont succédé, les Vénitiens emploieront leurs richesses à fonder des églises, ils se policeront, ils créeront une ville, ils aimeront le luxe et dans les vêtements et dans leurs constructions. Au commencement du neuvième siècle, un prince du Frioul conduit déjà en France et présente à Louis le Débonnaire un prêtre de Venise, nommé Gregorio, déjà habile dans la construction des orgues; et, au dixième siècle, on fabrique, dans tout le groupe d'îles qui formera Venise, des objets qui deviendront une source de commerce avec Constantinople.

On raconte, d'après Sagornino, un des premiers chroniqueurs de la République, que le doge Participazio envoya en présent à l'empereur Basile douze grandes cloches fondues à Rialto; à cette époque, les cloches n'étaient pas connues parmi les Grecs. Un peu plus tard, l'empereur Othon recevait un siége d'ivoire et son marchepied; enfin, en 1028, sous Pietro Orseolo, on commençait la construction de la basilique de Saint-Marc, toute recouverte de mosaïques à fond d'or. On sait que ces petits cubes, ou tubes vitrifiés, sont liés étroitement à l'industrie du verre. Il n'y a donc pas à douter que, dès le commencement du onzième siècle, cette industrie est fondée à Venise et même qu'elle y est déjà florissante.

Le document le plus ancien qui fasse mention des fabriques et des fours est de 1292; c'est un arrêt du grand conseil qui ordonne de démolir les fournaises de *Rivo alto* et de les transporter dans l'île de Murano, où déjà, en 1255, un certain nombre de verriers s'étaient groupés.

Dès le commencement du développement de l'industrie, le pouvoir se montre jaloux de la conserver, et, pour empêcher les étrangers de connaître les procédés, dès 1275, il prohibe, sous peine de confiscation, l'exportation hors de Venise du verre brut, des matières premières qui servent à sa composition et même du verre cassé qu'on pourrait analyser. Ce n'est que le commencement; jamais peuple ne se sera montré plus soigneux de garder pour lui les avantages dont l'ingéniosité des citoyens a doté la ville; plus tard, du reste, nous verrons les ambassadeurs de France créer une sorte de police pour débaucher les verriers, épier leurs moyens de production et étudier les matières premières. Comme preuve de l'importance que le sénat attache à la verrerie, nous allons voir les chefs du conseil des Dix chargés de surveiller ce commerce, et la police des manufactures relever de leur juridiction.

D'où les Vénitiens, devenus si habiles et qui apportèrent dans la pratique de cet art leur finesse et leur ingéniosité habituelles et surtout leur goût, avaient-ils donc pu tirer les premiers préceptes? Les historiens nationaux ne sont pas tous très-désintéressés dans cette question, et ils voudraient que l'art ait été pour ainsi dire spontané à Venise; mais comment nier que les artistes et les mosaïstes venus par ordre de Pierre Orseolo dès le dixième siècle pour orner l'église Saint-Marc n'aient porté avec eux une industrie déjà très-avancée? Les Vénitiens en ont bénéficié, ils se la sont appropriée, l'ont développée, renouvelée, et ont fait bientôt de tels progrès que ceux-là mêmes qui leur avaient apporté l'art du verre, ayant vu probablement la tradition se perdre chez eux ou tout au moins dans le lieu qu'ils occupaient, en vinrent à demander aux Vénitiens d'être leurs fournisseurs habituels.

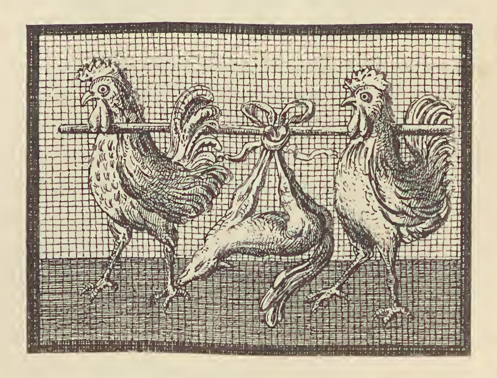
En compulsant aux archives des Frari les dépêches d'un ambassadeur de la République auprès du sultan, j'ai été très-étonné de rencontrer, plié en quatre parmi les feuilles, et annexé à l'une d'elles, un large parchemin sur lequel le grand vizir du sultan avait fait dessiner une lampe en verre de la forme de celles dites « lampes de mosquée » avec des versets du Koran en émail de diverses couleurs. Ayant pris connaissance de la dépêche de l'ambassadeur, qui était adressée au doge, comme c'était la loi, mais qui en réalité s'adressait au Sénat tout entier, je vis que l'envoyé avait reçu du grand vizir la commission de faire commander aux fabriques de Murano quatre cents lampes semblables pour l'ornementation de quelque mosquée. Ce fait confirme absolument les assertions des auteurs qui regardent la verrerie de Murano comme un élément de l'exportation en Orient. Ajoutons, pour ne jamais négliger l'occasion de montrer la force des *petits moyens* employés par le Sénat, que l'ambassadeur, qui ne demandait pas mieux que de se faire bien venir du grand vizir, et qui savait, en homme pratique, que les petits cadeaux entretiennent l'amitié, demandait au Sénat de ne pas réclamer la quittance, se faisant fort de tirer une compensation politique agréable et utile à la République.

Quoi qu'il en soit de l'origine, l'influence orientale est visible, et, dans l'Orient, l'influence arabe est plus particulièrement sensible. Examinez les colliers trouvés dans les tombeaux égyptiens, et ces petites bouteilles aux mille couleurs trouvées dans la Campanie, à Nola et dans toute la campagne de Rome, à peine les distinguez-vous des colliers que portent les jeunes filles de la lagune; et on suppose que ce sont justement les échantillons trouvés dans toute l'Italie qui ont pu servir de modèles aux premiers fabricants de Murano, ce qui confirmerait peut-être l'opinion de M. Lazari.

La perle de verre, si variée dans sa décoration, d'abord simplement bulbeuse et de couleur blanche ou bleue, verte ou rouge, puis plus tard couverte d'émaux, dorée en plein, mordorée ou couleur d'opale, a joué un rôle incroyable dans les transactions commerciales. Amoureux de tout ce qui brille, les Orientaux échangaient les épices, la soie, l'or et les étoffes contre ces perles de verre chatoyantes et si bien faites pour séduire ceux qui n'en ont point encore vu et n'en connaissent point la fragilité. Recherchées partout, en Asie et sur les bords de la mer Noire, elles pénétraient jusque dans les contrées les plus inaccessibles du centre de l'Afrique, où les voyageurs les ont retrouvées plus tard servant de monnaies. Ce qu'on en répandit par le monde, pendant dix siècles peut-être, est incalculable, et ce simple grain de verre produisit à la République des richesses immenses. Elle le savait bien, et, si elle était fière de ses vases, c'est du travail et du commerce des perles qu'elle était surtout jalouse.

La première application du verre, c'est la préparation de l'émail pour les maîtres mosaïstes, et du onzième au quatorzième siècle c'est le fond de la fabrication à Murano. Il est évident pour nous que les Vénitiens avaient emprunté le procédé aux Grecs; mais cependant, en s'appropriant le principe, les premiers le modifièrent. Ils faisaient des galettes d'émail de verre noir, brun ou rouge, de quinze à dix-huit centimètres de diamètre et d'une épaisseur d'un centimètre. Sur la galette ils appliquaient une feuille d'or carrée et, pour protéger l'or, le recouvraient d'une couche de verre d'une très-grande légèreté qu'ils soufflaient dessus, et qui faisait un glacis préservateur en même temps qu'elle donnait un grand éclat à l'or même.

La division par petits cubes était laissée aux mosaïstes, qui les coupaient suivant leurs besoins par des procédés spéciaux. C'était, nous l'avons dit, l'acception la plus générale dans laquelle on employait ces cubes; mais parfois, et même très-souvent, ils servaient encore à l'incrustation dans les chaires, les autels, les ambons, les colonnes, les piédestaux, les frises, les tombeaux. Les exemples sont extrêmement nombreux par toute l'Italie du douzième au quatorzième siècle; mais à Ravenne, à Rome et à Florence se trouvent les plus belles applications, étudiées par plusieurs architectes.



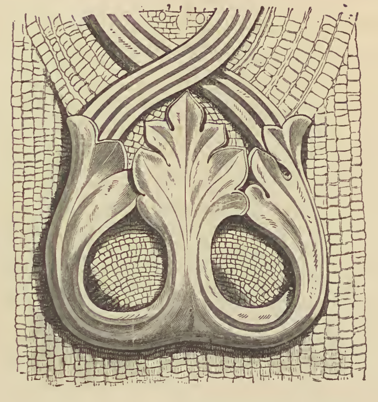
« Les Coqs gaulois ont déjoué la Ruse du Renard milanais.
Curieuse Mosaïque à l'entrée de la Chapelle de la Vierge. — Saint-Marc.

Il y a deux sortes de mosaïques, celle qui est produite par l'assemblage de pierres de



Mosaïque vénitienne du XIIIe Siècle. — Cul-de-four du Dôme de Parenzo (Istrie).

mêmes ou de diverses couleurs qui forment, ou des figures, ou des ornements, ou même des compositions; et celles composées d'*émaux d'or, d'argent* et de *toutes couleurs;* je ne parle


Fond d'une Archivolte du Portail de Saint-Marc.

point du premier genre, qui est naturellement très-inférieur au second, mais je dois dire quelques mots sur les *émaux* qui constituent la base des belles mosaïques dont nous voyons de si beaux spécimens à Saint-Marc.

Nous empruntons au plus compétent des hommes spéciaux, le docteur Salviati, de Venise, la définition qu'il a donnée des *émaux :*

« Les *émaux colorés* sont faits d'une pâte ou composition vitreuse. Ils sont formés des mêmes matières que le verre ordinaire, qu'elles soient siliceuses ou autres; mais à ces matières viennent s'ajouter d'autres substances minérales qui, convenablement préparées et mélangées ensemble, donnent à la pâte sa densité, son excessive dureté et sa couleur. — C'est à l'aide de ces moyens que s'obtiennent le degré voulu d'opacité, la pureté et la solidité des émaux, et aussi la beauté, la douceur et la grande variété


Mosaïque du xie Siècle, dans l'Atrium de la Basilique de Saint-Marc.

de leurs couleurs; et ces qualités si diverses dépendent autant de la quantité et de la qualité des éléments minéraux qui se combinent avec ceux du verre ordinaire, que du degré de

chaleur continue à laquelle la composition est soumise pendant la fusion. — Quand les émaux colorés sont fabriqués avec beaucoup de soin et de science, ils rendent absolument le même effet que la peinture elle-même. Les émaux sont beaucoup plus durables que toute autre substance employée dans la composition de la mosaïque, que ce soit de la pierre, du marbre ou de l'argile : cela provient de ce qu'ils ont moins de porosité et de dilatabilité que tout autre corps. — Si au contraire ces émaux ne sont pas préparés avec tout le soin nécessaire, il en résulte que, par leur trop grande transparence, par leur mauvais mélange ou par l'imparfaite proportion de leurs éléments, ils ne peuvent plus rendre l'effet de la peinture ; la couleur devient douteuse, faible et presque insensible, et l'on s'aperçoit plus tard que la mosaïque n'est pas susceptible de résister aux atteintes de l'humidité, de la fumée et de tous les changements atmosphériques.



Saint Jean l'Évangéliste. — Mosaïque du XI[e] Siècle. (Saint-Marc de Venise.)
Dessin de M. Édouard Didron.

« Les *émaux d'or et d'argent* sont le résultat d'une opération toute différente. Sur une surface de verre épais ou d'émail, suivant que l'on désire rendre l'émail d'or transparent ou opaque, on place une feuille d'or ou d'argent qui s'y attache principalement par l'action du feu, puis on la recouvre d'une couche du verre le plus pur, celui-ci étant à volonté ou incolore, ou de la teinte que l'on désire. Quand l'opération est bien faite, ces trois couches entrent en fusion et s'assimilent si bien l'une à l'autre, qu'elles forment bientôt un corps homogène. Le métal est désormais, et pour toujours, à l'abri de toutes attaques : il n'a rien à redouter, ni de l'action atmosphérique, ni de la poussière, ni du gaz, ni de la fumée, ni des insectes, et il est à tel point inaltérable, qu'il ne perdra rien de son brillant ni de son éclat, fût-il exposé à l'air pendant des siècles. Quand le contraire se produit, si la couche supérieure du verre n'est pas extrêmement mince, le métal reste comme enseveli entre les deux couches de verre ; et l'œil est arrêté par le brillant du verre plutôt que par celui de l'or : de sorte que la mosaïque paraît vernie par-dessus. D'un autre côté, si l'on n'est pas capable de prévenir, dans le cours de la fabrication, l'introduction, entre le verre et le métal, de globules d'air, la légère couche de verre tend à se séparer, tôt ou tard, du métal. Tous ces défauts se rencontrent même dans quelques-unes de ces mosaïques anciennes qui ont été faites aux époques où la partie technique de la fabrication des émaux n'était qu'imparfaitement connue, et cette fabrication elle-même peu soignée. »

On voit par cet extrait que nous avons eu raison de fondre dans le même chapitre les deux arts de la verrerie et de la mosaïque. Nous donnons ici deux spécimens de mosaïque vénitienne du onzième siècle qui figurent à Saint-Marc de Venise : l'une *Saint Pierre,* l'autre *Saint Jean l'évangéliste,* dessinés par M. Édouard Didron, auquel on doit un intéressant travail intitulé : *Du rôle décoratif de la Peinture en mosaïque.* Nous sommes heureux de voir que les conclusions de M. Didron sont les nôtres; il ne veut pas que la mosaïque fasse concurrence à la peinture. Comme spécimens plus importants empruntés à la même basilique, nous donnons la décoration du cul-de-four de l'Atrium de Saint-Marc, admirablement conservé, ou peut-être restauré avec science dans le goût de l'époque ; nous l'avons fait exécuter d'après la photographie de M. Naya : enfin, comme haute curiosité, nous y joignons une composition qui orne le cul-de-four de la cathédrale de Parenzo en Istrie, exécutée par des Vénitiens au douzième siècle ; nous donnons aussi une très-curieure composition qui figure dans la partie gauche de la basilique de Saint-Marc : *Les Coqs gaulois triomphants de la ruse du Renard milanais*, singulière allusion des ouvriers mosaïstes du temps à la ruse d'un Visconti.

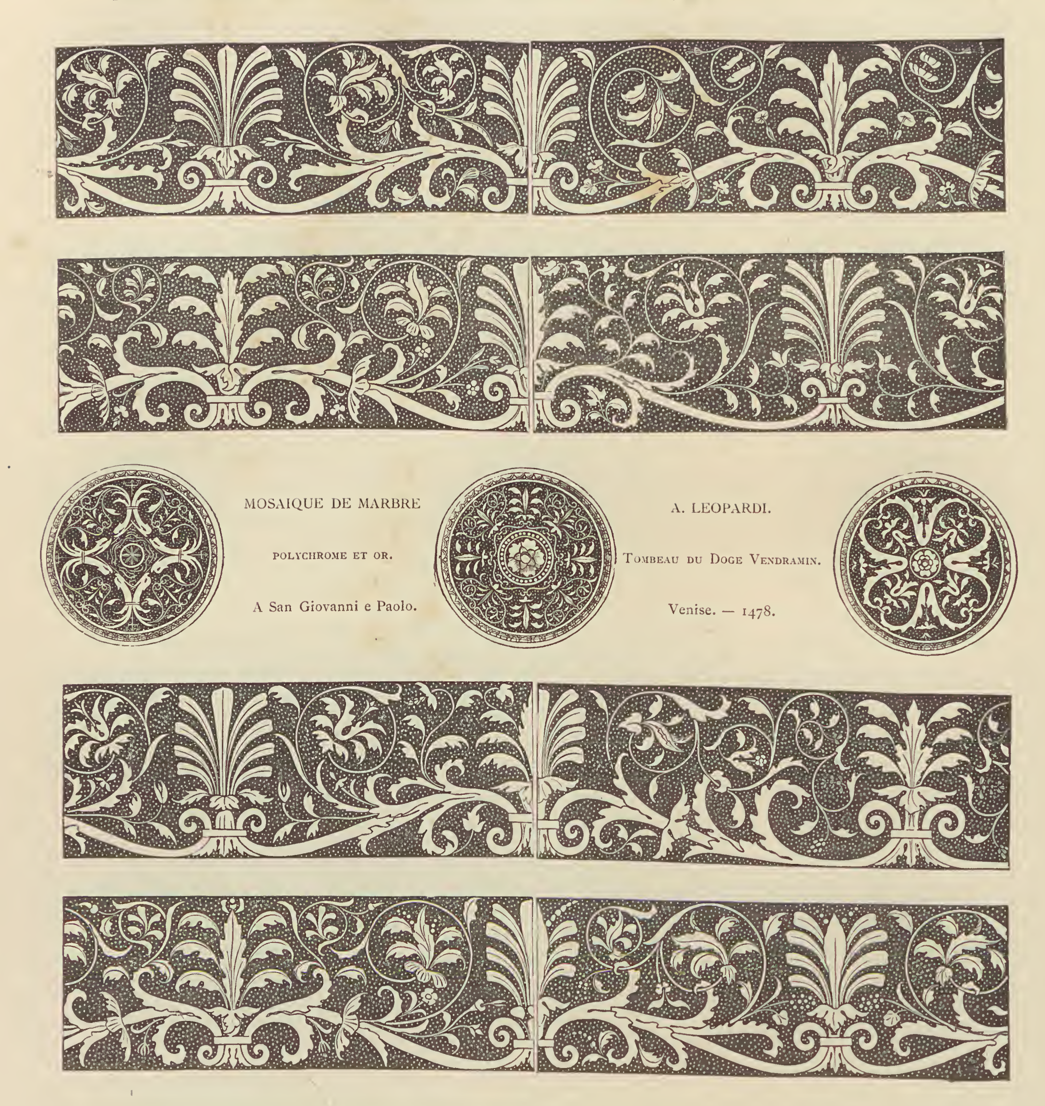


Saint-Pierre. — Mosaïque du xie Siècle (Saint-Marc).
Dessin de M. Édouard Didron.

A Venise, après avoir orné les temples, on alla jusqu'à appliquer la mosaïque à la décoration extérieure des palais; on ne peut pas citer d'exemples qui aient été conservés, mais les premiers peintres qui se sont adonnés à la représentation de sujets contemporains, Carpaccio et les Bellini, ont souvent dans leurs fonds de tableaux des palais et monuments dont la façade porte les traces d'une semblable décoration. Aujourd'hui même, un des plus grands industriels de Venise, un artiste, le rénovateur de la mosaïque à Venise, M. Salviati, pour frapper les yeux par un exemple, a décoré la façade de sa maison sur le grand canal de grands panneaux brillants qui, lorsqu'ils auront subi la patine du temps, se fondront mieux dans l'harmonie générale.

Les pavements des basiliques ont reçu aussi des couches de verre faisant mosaïque ; on en

voit à Saint-Marc qui datent de cinq ou six siècles et qui sont restés dans toute leur pureté primitive, non-seulement comme couleur, mais même comme joints.



MOSAIQUE DE MARBRE POLYCHROME ET OR. A San Giovanni e Paolo.

A. LEOPARDI. Tombeau du Doge Vendramin. Venise. — 1478.

Se lier intimement à l'architecture ; décorer les parties plates qui font corps avec le monument et sont le monument même ; briller en frises, en rinceaux ; s'incruster dans les colonnes des maîtres autels ; réchauffer les yeux dans le pavement d'une église, d'un palais ; défier au



VERRES SOUFFLÉS, GOBELETS, FIOLES ET COUPES DE MURANO.

dehors, sur une façade, les intempéries du temps; mais toujours affecter des formes architecturales, ou du moins des formes monumentales et ramenées au carré, suivant l'essence même de la matière : tel nous a semblé être le but de la mosaïque. Sans doute, quand dans l'antiquité, à Pompéi et à Herculanum, les architectes grecs et romains représentent sur le pavé du seuil d'une maison un chien enchaîné avec cette légende : « *Cave Canem* », ils restent dans la mesure en donnant à l'animal la forme architecturale qui permettra de l'exécuter par ce procédé; mais plus tard on ira trop loin; on voudra lutter avec la peinture, rendre le brillant du coloris, l'inspiration d'un visage, la poésie intraduisible des grands maîtres. N'avons-nous pas vu à Saint-Pierre de Rome, dans une des premières chapelles à gauche en entrant dans l'église, une des œuvres les plus sublimes de Raphaël, exécutée en mosaïque et encastrée au-dessus du maître-autel? Venise n'a pas évité ce travers, mais elle a eu soin de former une école de peintres mosaïstes qui ont combiné les tons et les formes de leurs *cartons* de façon que les grands partis violents se traduisissent facilement par le procédé du mosaïste. Au seizième siècle, on arriva à l'apogée de cet art-là, et trois frères, les Zuccati, ont laissé un nom célèbre dans cette spécialité.

Il est bon de faire observer que les mosaïstes anciens, même les Vénitiens, ne se sont pas toujours tenus à l'emploi de ces cubes vitrifiés « smalti » dans l'exécution. Il est des nuances qu'on ne saurait obtenir au feu, et la palette, si riche et surtout si brillante cependant, ne permet pas d'obtenir certains tons neutres ou d'une particulière intensité; on a donc parfois employé le marbre taillé et le caillou, comme dans les exemples que nous mettons sous les yeux du lecteur, et qui sont empruntés à ce beau monument du Doge Vendramin que nous avons reproduit dans le chapitre sur le Leopardi.

Revenons à l'industrie du *verre soufflé,* de Murano, et à celle des *verres colorés pour vitraux.* La dénomination de *verre soufflé,* qu'on donne au verre vénitien, ne donne pas une idée exacte de sa nature et de ses caractères spécifiques, quoique en effet il soit *soufflé,* tandis que les verres des autres nations sont *coulés*, *moulés* ou *taillés;* Salviati voudrait qu'on réservât le nom de *verre* aux produits vénitiens et qu'on appelât *cristal* ou *verre cristallifié* celui des manufactures étrangères. Ce qui caractérise essentiellement les verres bohémiens, français, anglais, etc., c'est leur grande transparence et leur brillant, qualités qu'ils possèdent au plus haut degré et qui atteignent aujourd'hui l'apogée de la perfection. En résumé, les fabricants étrangers n'ont qu'un but : imiter le cristal. Aussi, après avoir obtenu les qualités qui viennent d'être mentionnées, s'attachent-ils à rendre leurs produits plus attrayants en les taillant, après les avoir coulés, et en obtenant par ce moyen mécanique, la richesse, la variété des formes et la vigueur des contours, qui seules peuvent en assurer le débit. Mais c'est demander au verre ce qu'il ne doit pas donner et changer sa nature, et on lui enlève ses deux qualités essentielles, *la légèreté et la ductilité,* et la gloire de Murano c'est d'avoir conservé son caractère à la matière et de lui avoir fait rendre tout ce dont elle était susceptible. Les verriers de Venise avaient deux avantages en leur faveur : d'abord la matière première, qui se pliait admirablement à leurs besoins et à la nature de leur travail, car la ductilité de leur verre avait pour résultat de lui donner une extrême légèreté, un éclat spécial et une apparence vitreuse toute particulière ; elle permettait aussi d'intercaler dans les parties incolores toutes

les nuances que la science et l'expérience avaient su découvrir, et aussi d'imprimer à l'objet, *maintenu dans un état de fusion partielle,* les formes les plus capricieuses que le goût, le talent, l'ingéniosité et le caprice de l'artiste lui suggéraient. Ajoutez à ces conditions, qui sont la base; le goût inné spécial au Vénitien de Murano, et l'avantage de la tradition.

Il faut beaucoup de patience, beaucoup d'habileté, de soin et de vivacité, dans la main comme dans l'esprit, pour parer aux mille éventualités de la fabrication. Qu'on songe que toutes les manipulations du verre s'accomplissent par l'action du feu, à laquelle une pièce quelconque est soumise plusieurs fois (même jusqu'à cinquante ou soixante fois successivement) avant d'être parachevée, et que ce même foyer qui vient de permettre à l'ouvrier d'animer la matière peut, un instant après, anéantir son travail par le ramollissement du verre et par le changement de forme qui en est la conséquence. Qu'on se représente cet homme, obligé souvent de renoncer à la silhouette qu'il se proposait de donner pour en réaliser une autre que lui inspirent les nécessités du moment; et l'on reconnaîtra, qu'il faut un grand talent pour triompher de pareils obtacles. Dans les autres industries, telles, par exemple, que celles de la porcelaine et de la faïence; l'ouvrier ou l'artiste, agissant sur des matières froides, obéissantes, peut prendre son temps et caresser son œuvre jusqu'à ce qu'il en soit complétement satisfait. Là au contraire tout est subit, rapide et spontané; et c'est la grande difficulté de ce bel art.

C'est à l'aide de ces ressources savamment employées que Murano a su conquérir une si grande réputation. Son verre, doublement animé par le souffle du corps et par celui de l'esprit, est tout simplement travaillé au moyen d'un tuyau ou *canne* en fer, de quelques paires de pincettes ou ciseaux, et de quelques autres outils tout à fait communs. Sous la main de l'ouvrier, il prend toutes les formes imaginables et toutes les nuances possibles, charmant l'œil à la fois par l'élégance des contours et la beauté des couleurs. C'est ainsi que sont devenus fameux les divers procédés mis en œuvre pour donner au verre ces apparences si charmantes et si étonnamment variées que tous les amateurs connaissent, c'est-à-dire la *filigrana,* les *ritorti,* le *latticinio,* la *fiamma,* les *millefiori,* la *calcedonia,* la *ghiaccia;* c'est ainsi encore que sont devenues proverbiales, soit pour l'originalité de l'invention, soit pour la délicatesse et la perfection des tons, les couleurs du verre vénitien connues sous les noms de *girasole* (opale), *lattimo, rubino, alabastro, giallo d'oro, acqua marina,* etc.

Murano a été le centre de cette belle industrie du verre; il faut montrer dans son ensemble le mouvement de cette fabrication à laquelle cette île a dû sa gloire et sa richesse. Quelle que soit l'opinion de chacun sur les origines, ce qui est indiscutable, c'est que les émaux des plus anciennes mosaïques qui ornent ou ont orné les églises et basiliques de Torcello et des îles, sont fabriqués à Venise. Ce sont là les monuments certains qui prouvent que l'industrie de Murano remonte au moins au onzième siècle; on sait même le nom du maître qui exécuta les mosaïques de Saint-Marc : c'est un certain Pietro, appelé par le Doge Vital Michel Ier en 1100.

Au treizième siècle, l'art du verre se développe; en 1268, les verriers sont déjà constitués en corporation, et, quand Lorenzo Tiepolo est élu Doge, dans cette procession solennelle de tous les arts où les corporations portent leurs chefs-d'œuvre, on voit ceux de Murano figurer dans la cérémonie avec des spécimens de leur exquise et fragile industrie. C'était alors au

Rialto qu'étaient les fours; une mesure de police, édictée par le grand conseil, ordonne qu'ils seront détruits de peur d'incendie et reconstruits dans le district de Venise (8 novembre 1291). Déjà quelques verriers avaient leurs établissements à Murano; ceux qu'on expropriait se joignirent à eux, et le verre fut bientôt la spécialité de l'île.

On a, par les archives, des notes très-précises sur le développement de l'industrie. En 1329, maître Jean, ouvrier en *Verixelli,* dans la *Calle dei Apostoli,* à Venise, demande au grand conseil la permission de fabriquer des verrières pour l'église Saint-François de Florence. En 1355, maître Mario, peintre sur verre, décore une chapelle des Frari. En 1370, on fond les initiales de verre destinées à imprimer dans les manuscrits les majuscules qui devaient ensuite être enluminées. En 1376, le Sénat déclare qu'un patricien pourra épouser la fille d'un maître verrier et que sa postérité sera noble.

C'est le temps où les Vénitiens se répandent en Italie pour décorer les monuments; Tommasino d'Axandrii et Nicolo entreprennent les verrières du dôme de Milan. Les corporations déjà constituées se divisent en spécialités : les *Verixelli,* qui font les petites verreries, les perles; les *Phioleri,* qui font les bouteilles. Le très-célèbre Angelo Beroviero appartient à la seconde de ces corporations; c'est un chef d'école et un chef de dynastie; dans la première moitié du quinzième siècle, il a le four le plus célèbre de Murano, à l'enseigne de l'*Ange;* il fabrique à la fois des vases et des verrières. Disciple de don Paolo Godi de Pergola, savant chimiste, il a le secret de donner au verre les couleurs les plus variées, et il écrit toutes ses formules dans des mémoires qu'il laissera à ses successeurs. M. Vincenzo Lazari a raconté à ce sujet une légende qui rappelle celle de Giovanni Bellini et d'Antoine de Messine. Un certain Giorgio, qu'on appelait *il Ballerino,* probablement par ironie, car il était tordu, bossu et contrefait de toute sa personne, s'introduisit comme

Millefiori. — Alabastro. — Lattimo. — Acqua-Marina.
Verres soufflés de Murano. — Flûtes et coupes. (XVII[e] Siècle.)

serviteur chez les Beroviero, parvint à saisir le manuscrit, le copia, et, désormais le maître des secrets du verrier, parvint à obtenir la main de sa fille, la Marietta. Avec la main il obtint une dot, construisit un four et fonda à son tour la dynastie rivale des Ballarini.

Cependant Venise jalouse réclamera bientôt Beroviero, et cet artiste va trouver les procédés à l'aide desquels il appliquera l'émail sur le verre, produisant ces beaux gobelets légers comme la feuille, sur lesquels il peindra des frises de diverses couleurs, des enroulements, des portraits, des scènes allégoriques. Le verre à boire, sorti de son acception pratique, deviendra un objet de pure fantaisie et de décoration. Pour une fête, un mariage, la naissance d'un enfant, on offrira un verre symbolique, et, l'art se développant à mesure qu'on avance, les objets en « verre cristallin » prendront toutes les formes, depuis la coupe, basse sur pied, largement évasée, jusqu'à la flûte longue, mince, effilée, laissant à peine la place pour les lèvres, présentant des ailes de formes bizarres, figurées par des chimères, des dragons, d'une couleur différente de celle du corps du vase. La fantaisie des verriers ira jusqu'à représenter des objets de tout usage et de toute forme, des pistolets, des cannes, des violons, etc., etc., et on sculptera, pour ainsi dire, le verre. On l'emploiera bientôt à tout, au revêtement des voûtes, au pavement des châteaux et des chapelles, et, sur les dressoirs des patriciens, dans leurs palais et leurs villas, dès la fin du quinzième siècle, on verra les spécimens du Beroviero servir d'objets de décoration à côté des pièces d'orfévrerie, des ivoires et des joyaux de prix.

Filigrana. — Latticinio. — Fiamma. — Calcedonia.
Verres soufflés de Murano. — (XVIIe Siècle.)

Du premier coup le *Beroviero* arrive à l'apogée de son art; on fera plus léger, le cristal sera plus pur, mais ce n'est pas cette pureté du verre, qui joue le cristal, qu'il cherche; la forme est exquise, et, comme émail, ses frères et ses fils qui lui succéderont ne seront point dépassés. Ils fourniront du verre émaillé aux Arabes eux-mêmes qui l'avaient inventé, car Damas avait été la capitale de l'art arabe, et elle a été évidemment le berceau de cet art-là. Reculant encore les bornes de l'application, Venise produira ces fameux miroirs si célèbres, qui furent l'objet de la jalousie de Louis XIV, auquel on doit rendre cette justice qu'il apporta une ardeur toujours en éveil à l'introduction en France des grandes industries

étrangères. Le monde entier deviendra tributaire de cette industrie-là, et les étrangers l'imiteront avec plus ou moins de bonheur. On débauchera les ouvriers vénitiens, les ambassadeurs seront du complot; le Roi-Soleil, en grande pompe, une après-midi, ira visiter dans leurs ateliers des faubourgs les ouvriers de Venise qu'on lui a expédiés et qui importent chez nous les procédés de Murano.

Angelo laissa un fils, Marino, aussi habile que lui; on peut, sans crainte de se tromper, lui attribuer les splendides verrières de San Giovanni et Paolo, composées sur les cartons de Girolamo Mocetto, le peintre et graveur vénitien (1473). C'est à cette famille qu'on doit tous les progrès réalisés dans cette belle industrie. En 1463, ils avaient trouvé un verre transparent qu'on appela « cristal » pour le distinguer de ces verres à teinte verdâtre et des verres colorés qu'on faisait jusqu'alors. Ils renoncent aux simples silhouettes léguées par l'antiquité; ils deviennent hardis, audacieux, fantaisistes; ils emploient l'or et l'émail dans la décoration, et nous lèguent ces admirables coupes, si précieuses aujourd'hui, verres de fiançailles, présents nuptiaux, vases commémoratifs ou maîtresses œuvres de corporation, qui, chargées d'inscriptions, de rinceaux, de frises charmantes et de couleurs variées, portent encore parfois des scènes de la vie du quinzième siècle ou des portraits historiques.


Verres soufflés de la fin du XVI[e] Siècle. — *Ritorti.*

La perle, qui a joué un rôle énorme dans les transactions et qui fut la richesse de Venise, élément de commerce avec les pays les plus lointains, devient plus riche et plus variée; c'est une spécialité de fabrication qui a aussi sa corporation, les *Patenôtriers* et les *Perliers* (*Paternostri à Rosette* et *Oldani*), dénominations encore employées.

Le gouvernement de Venise, dans toutes les branches, a veillé au développement, à la conservation des industries. Murano était l'objet de sa vive sollicitude. L'importation des verres étrangers était interdite; on exerçait un contrôle sur les travaux, et on se réservait, par le moyen d'inspecteurs des verreries, le droit d'empêcher la sortie d'une commande mal exécutée. Les matières premières, pour faciliter et protéger l'industrie, étaient exemptes de tous droits; on empêchait l'exercice de deux industries aux mêmes fins, et, si on permettait l'entrée d'ouvriers étrangers, il fallait qu'ils fissent élection définitive de domicile. Quand l'État faisait des commandes, et elles étaient très-fréquentes alors, on veillait avec soin à ce qu'elles fussent réparties sur l'ensemble des établissements.

Marc-Antonio Coccio Sabellico a décrit les fabriques de Murano en 1495, dans son petit livre *de Venetæ urbis Situ,* et c'est là un document précieux parce qu'il nous montre la ville en pleine effervescence de travail à la veille et à l'époque de son plus grand développement.

C'est de 1500 à 1550 que l'art du verrier est dans son plein épanouissement. Le Sénat, dès 1490, a placé tout ce qui concerne cette industrie, à laquelle il s'intéresse si vivement, sous la vigilance attentive du Conseil des Dix.

Nous pouvons entrer dans quelque détail spécial de l'industrie qui chaque jour acquiert de nouveaux éléments, se développe ou se transforme. Andrea Vidaore, dès le commencement du seizième siècle, trouve le moyen de fabriquer les perles fausses à la lampe d'émailleur, et c'est toute une branche nouvelle pour Murano ; la corporation des *soffialume* (souffleurs) se forme et se réglemente; cet Andrea crée aussi le *jais,* autre ressource qui va prendre un développement considérable.

Dès 1507 on a trouvé à Venise le moyen définitif de remplacer les plaques de métal qui servaient jusque-là de miroirs par des plaques de verre garnies, au revers, d'une feuille métallique. Les Allemands et les Flamands étaient plus avancés depuis près d'un siècle, mais à Venise on en était revenu aux plaques de métal ; en 1507, deux habitants de Murano, Andrea et Domenico del Gallo, fils d'Angelo, demandent au Conseil des Dix un privilége de vingt-cinq ans sur tout le territoire de la République et la permission de tenir leurs feux allumés pendant les deux mois et demi où ceux de Murano étaient tenus de s'éteindre. Et voici une industrie énorme qui prend naissance, celle des miroirs de Venise, si importante il y a peu de temps encore, et que les nations les plus avancées vont essayer de s'approprier. En 1564, la confrérie des miroitiers est constituée avec ses statuts et registres.



Millefiori *Girasole*
XVIIe Siècle.



Gobelet du XVIe Siècle.
Émaux de couleur sur fond violacé.

En 1605, Girolamo Magagnati découvre le moyen de colorer les cristaux sans altérer leur transparence; on peut les tailler à facettes et imiter les pierres précieuses. On substitue les vitres de glace aux anciennes vitres, si pittoresques, mais qui laissent les intérieurs dans l'obscurité. En 1680, Liberale Motta fait les miroirs de la plus grande dimension connue jusqu'alors et donne le plus grand essor à cette industrie. En 1686, on voit une maison de Murano, les Morelli, arriver à une telle richesse, qu'elle achète la noblesse pour elle et pour tous ses descendants.

La France, grâce à l'initiative de Colbert, l'Angleterre, grâce au duc de Buckingham, et bientôt la Bohême elle-même, rivalisèrent avec Murano; on vit cette superbe industrie décroître à vue d'œil vers le dix-huitième siècle. Un Muranais, Giuseppe Briati, très-passionné pour son art, s'engagea dans une des fabriques de Prague, et, dès qu'il eut bien pénétré

les secrets de la fabrication qui avaient porté si haut la renommée des produits de ce pays, il rentra à Murano. Le 23 janvier 1736, il obtint, pour dix ans, le privilége de fabriquer et de vendre des cristaux *façon Bohême* faits à Murano, tentative si sévèrement prohibée jusque-là. C'est à ce Briati qu'on doit la renaissance, sinon de Murano,— car il avait transporté ses fours à Venise, dans la rue de l'Ange-Raphaël, et démoli ceux qu'il avait dans l'Ile par autorisation du 4 mars 1739, — mais du moins de l'industrie elle-même. C'est l'époque des miroirs encadrés en noir, en vernis Martin, en verre avec entaille, feuillages et fleurs en relief. C'est le moment où les lustres sont décorés de grappes, de feuilles, de fleurs des plus vives couleurs. Le filigrane aussi est très en honneur, et Briati exécute des vases en filigrane qui, par le goût et la recherche des formes, prennent place, sur les dressoirs, à côté des matières les plus précieuses. Ce Briati meurt le 17 janvier 1772.

A Murano, cependant, l'industrie se soutient, et on cite parmi les maîtres les Miotti, qui trouvent l'*aventurine,* si spéciale à Venise et d'une nuance si délicate. En 1790, Giorgio Barbaria demande le privilége pour une fabrique de bouteilles noires qu'il exportera en Angleterre, et bientôt il fabrique des émaux et du jais. Ce Barbaria est le dernier grand nom de Murano, il était député de l'Ile de 1794 à 1796; nous sommes à la veille de la chute de la République.

Murano, ce centre si riche, si actif, si puissant, va devenir désert; les ouvriers et les patrons iront porter à l'étranger une industrie qui ne les fait plus vivre. On comptait deux cent cinquante à trois cents fabriques à Murano vers le dix-septième siècle, aujourd'hui on en compte quatorze ou quinze. Cependant c'est encore une branche assez prospère, mais elle ne s'adresse vraiment plus qu'aux étrangers qui veulent emporter des échantillons de ces fameuses verreries qui ont été l'une des gloires de Venise. Il est juste de dire que Salviati, pour la gloire et le profit de la ville, a rendu son lustre à l'industrie et fait des pays de l'Europe ses tributaires. Les applications étaient variées, pratiques; elles ont pris un caractère beaucoup plus fantaisiste, et il n'y a presque plus rien d'utilitaire dans le but que poursuivent les fabricants de second ordre. La perle, qui fut si longtemps un élément de richesse, n'est presque plus portée par les nationaux; elle sert encore à parer les femmes du peuple sur toutes les côtes orientales de l'Adriatique; les Slaves du Sud, ceux de toute la péninsule des Balkans : les Bulgares, les Bosniaques, les Serbes de la Principauté, en portent encore, et dans les anciennes colonies de Grèce la tradition est restée; mais ce ne sont plus les vaisseaux vénitiens, ni même ceux de l'Italie, qui portent au loin ces produits, mais bien ceux de l'Angleterre.

En somme, l'art de Murano, tel qu'il existe encore, tel que le pratiquent les verriers d'aujourd'hui, a été un art plein de charmes, la source d'une énorme richesse, une école pour les étrangers, qui sont parvenus à lui prendre ses éléments essentiels et se créer peu à peu une industrie rivale, qui a eu son caractère propre, mais qui avait plus ou moins son origine dans l'industrie première des Vénitiens de Murano, empruntée elle-même aux Arabes, modifiée, augmentée par des éléments nouveaux, appropriée à Venise grâce au goût et à l'ingéniosité des habitants de la lagune, et enfin développée à un point qu'aucun peuple n'a pu égaler. Les Vénitiens avaient pour eux la matière, la beauté des verres teints dans la masse, un bleu

sombre et surtout un violet pourpre qui n'appartiennent qu'à eux, un vert semblable à l'émeraude; dès l'origine, ils ont employé l'or et l'émail d'une façon libre et laissé des spécimens de gobelets d'une grâce achevée, qui sont regardés aujourd'hui comme du plus haut prix. Plus tard, ils ont pour ainsi dire volatilisé cette matière si légère, la soufflant en bulles impalpables, lui donnant les formes les plus capricieuses, les plus folles et les plus paradoxales, filigranant ces surfaces irisées comme des bulles de savon. Ce n'était pas assez; ils ont inventé les *millefiori*, construit des monuments compliqués, beaux lustres d'où les fleurs de couleur s'échappaient des vasques à reflet d'opale; et, ajoutant des couleurs nouvelles à la palette de l'émailleur et du verrier, trouvé l'aventurine brune et la noire, si profonde et si belle, et qui prend sous les reflets du jour des tons si inattendus. Les très-nombreux spécimens que nous en avons donnés ici font suivre pas à pas les progrès de l'art depuis le Beroviero jusqu'au jour où Murano s'inspire de Prague et fait les Verres façon Bohême.

L'art de la mosaïque est aussi en pleine Renaissance à Venise. Ceux qui ont visité South-Kensington-Museum auront été frappés du parti pris adopté par l'architecte du monument qui, à la hauteur de son premier étage, a imaginé une frise représentant les plus illustres artistes dans tous les temps et dans tous les pays; les cartons ont été demandés aux peintres les plus distingués de la Royale-Académie et sont exécutés en mosaïque de Venise. M. Garnier, dans son nouvel Opéra, n'a pas voulu non plus se priver de cette ressource, et le vestibule qui mène du grand escalier au foyer présente un plafond entièrement exécuté par le même procédé. Dans ces derniers temps, il a été question d'implanter l'art du mosaïste en France; déjà, à Lyon, les frères Mora avaient établi des fabriques, et nous n'étions plus tributaires des Italiens pour ces pavements si com-

Venise. Cristal taillé et doré, façon Bohême.

Venise. Façon Bohême.

Façon Louis XVI. Émaux de couleurs.

Venise. Sur des dessins français. (Commande française).

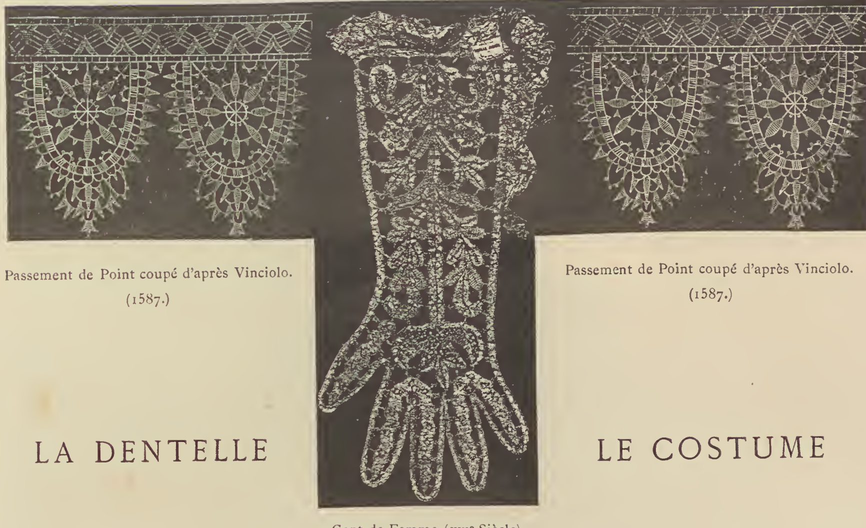
Venise. Verre double de Briati, 1746.

Briati, 1745. Façon Bohême et Ritorti (Commande française).

muns dans toute l'Italie, qui se composent de petites pierres posées à côté les unes des autres et sur lesquelles on coule un bain de ciment et qu'on nomme en Italie *Mortadella*. Il est question désormais de créer à Sèvres un atelier de mosaïques; M. Eugène Müntz, élève de notre école d'archéologie de Rome, a écrit, d'après des documents inédits, l'histoire de la mosaïque; M. Gerspach, chef de bureau aux Beaux-Arts, a été chargé de réunir tous les renseignements sur la technique de l'art. C'est évidemment à Venise, et, dans Venise, à Saint-Marc, qu'on trouvera les plus beaux spécimens d'un art qu'on veut, avec raison, implanter en France.



Cantaro du XVIe Siècle. — Émaux sur fond *Giallo d'Oro*.

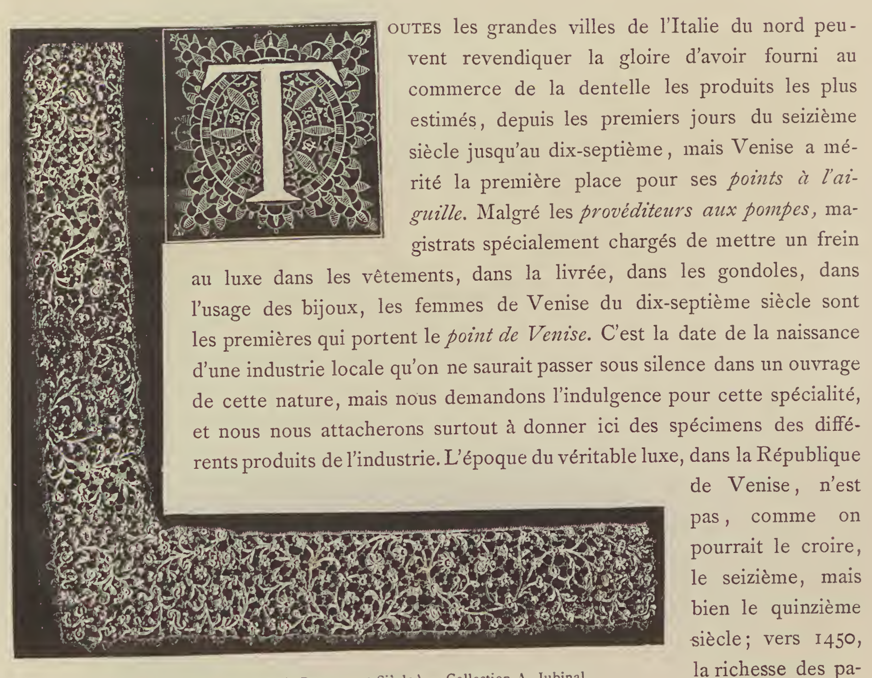


Passement de Point coupé d'après Vinciolo. (1587.)

Gant de Femme (XVIe Siècle).

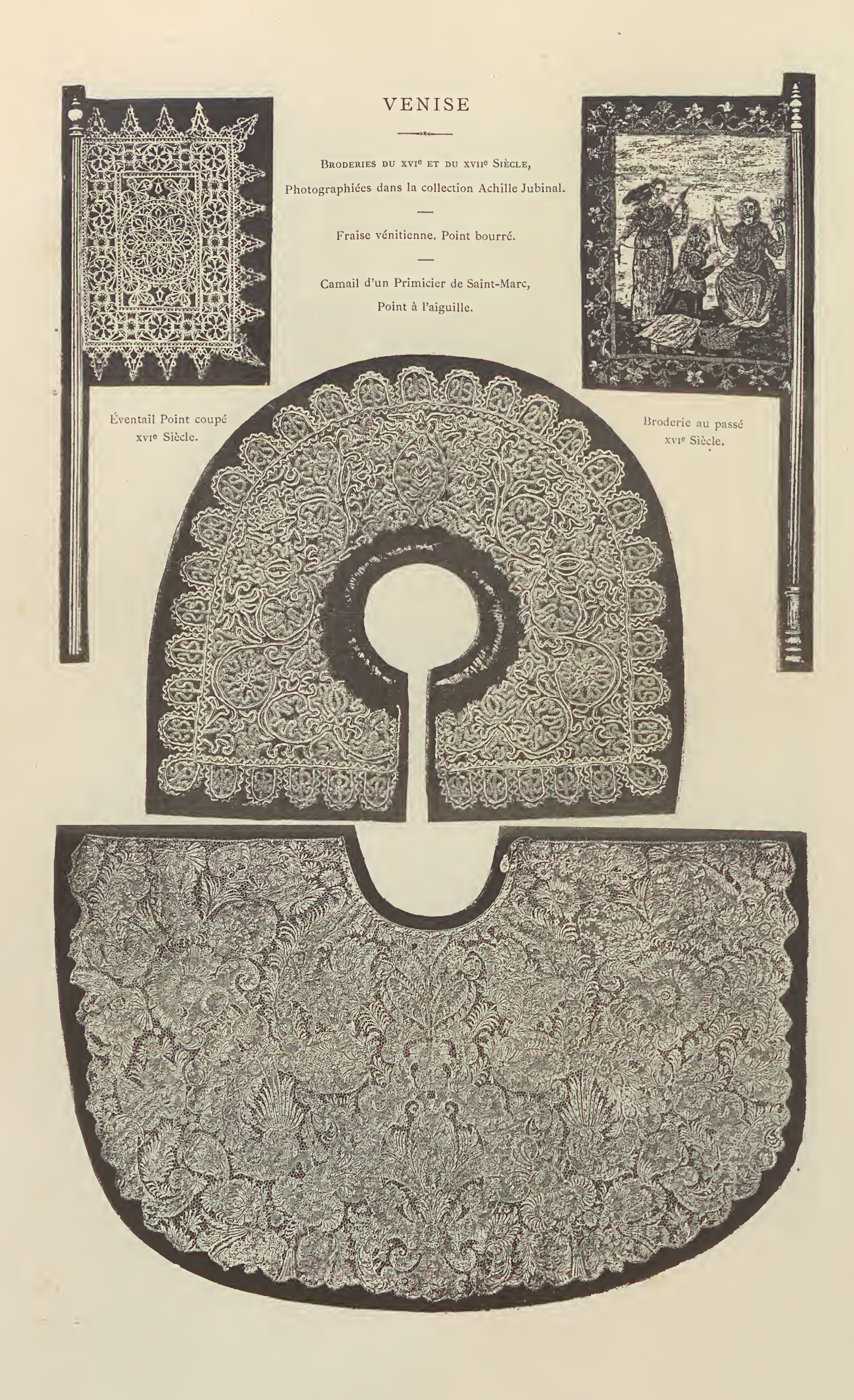
Passement de Point coupé d'après Vinciolo. (1587.)

LA DENTELLE — LE COSTUME



Garniture de Corsage. Point de Rose. (XVIe Siècle.) — Collection A. Jubinal.

TOUTES les grandes villes de l'Italie du nord peuvent revendiquer la gloire d'avoir fourni au commerce de la dentelle les produits les plus estimés, depuis les premiers jours du seizième siècle jusqu'au dix-septième, mais Venise a mérité la première place pour ses *points à l'aiguille.* Malgré les *provéditeurs aux pompes,* magistrats spécialement chargés de mettre un frein au luxe dans les vêtements, dans la livrée, dans les gondoles, dans l'usage des bijoux, les femmes de Venise du dix-septième siècle sont les premières qui portent le *point de Venise.* C'est la date de la naissance d'une industrie locale qu'on ne saurait passer sous silence dans un ouvrage de cette nature, mais nous demandons l'indulgence pour cette spécialité, et nous nous attacherons surtout à donner ici des spécimens des différents produits de l'industrie. L'époque du véritable luxe, dans la République de Venise, n'est pas, comme on pourrait le croire, le seizième, mais bien le quinzième siècle; vers 1450, la richesse des pa-



VENISE

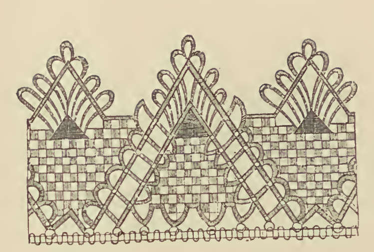
Broderies du xvie et du xviie Siècle,
Photographiées dans la collection Achille Jubinal.

Fraise vénitienne. Point bourré.

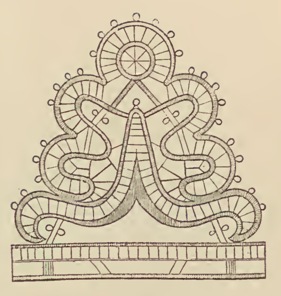
Camail d'un Primicier de Saint-Marc,
Point à l'aiguille.

Éventail Point coupé
xvie Siècle.

Broderie au passé
xvie Siècle.



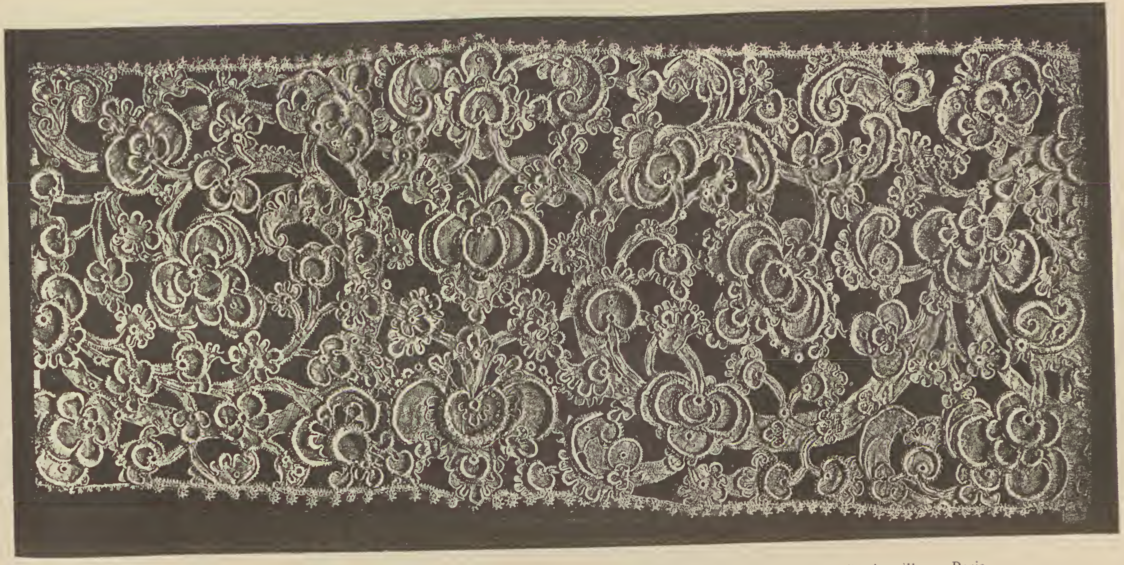
Passement aux Fuseaux d'après Le Pompe.
Venise, 1557.



Passement aux Fuseaux
d'après Vinciolo. — 1600.

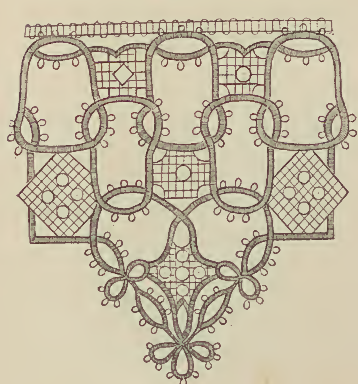


Passement de Point coupé d'après Vecellio.
Venise, 1592.

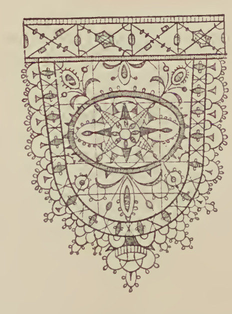


Venise. — Gros Relief. Point bourré, XVIIe Siècle. — Garniture de Bas de Robe. Collection de M. Dupont d'Auberville. — Paris.

Passement aux Fuseaux d'après Le Pompe.
Venise, 1557.



Passement du Point coupé.
La Parasole. Venise, 1600.



Passement aux Fuseaux d'après Vinciolo.
Venise, 1600.



Passements tirés de l'ouvrage de M. Seguin : La Dentelle a l'aiguille et aux fuseaux. Un volume in-folio avec planches et dessins. Paris, 1875, J. Rothschild, éditeur.

triciens est arrivée à son apogée, il est facile d'en dire les causes. Le commerce, qui était la source de la fortune des plus nobles et des plus riches, n'est plus permis à partir d'une certaine époque à tous ceux qui sont nobles et font partie des grands conseils de l'État; les fortunes, par conséquent, ne se renouvellent plus comme auparavant, à mesure qu'elles s'épuisent, soit par la construction des palais et des villas, la splendeur de la vie quotidienne, la formation des collections d'antiquités, les commandes aux grands artistes du temps, les hautes fantaisies patriciennes dictées par un amour inné de l'art et le goût le plus élevé. Les patriciennes, dans les grandes occasions, telles que mariages, réceptions d'ambassadeurs, visites des princes étrangers, déploient un tel luxe que, vers 1514, en plein sénat, de vieux sénateurs moroses, devançant de plus de quatre siècles le sénateur Dupin, demandent la parole pour dénoncer publiquement les ruineuses fantaisies de ces belles Vénitiennes, les raffinements, les recherches, les folies « dignes du Bas-Empire », de celles qui devraient rester paisibles au logis et probablement aussi *filer la laine* (ce qu'une patricienne de Venise s'est toujours gardée de faire). Dès 1474, la loi avait proscrit certains bijoux, certaines étoffes, et, ce qui paraîtra bien singulier, les perles, cette parure si seyante, si calme, qui sent si peu la *parvenue* et qui nous semble, à nous, en même temps que la preuve de la plus haute richesse, la preuve du suprême goût, les perles avaient été surtout l'objet des rigueurs du sénat. Il faut bien dire que, lors des tournois du duc de Ferrare et lors de l'entrée de tel ou tel ambassadeur, on avait vu des patriciennes couvrir leurs bras, leur cou, leur poitrine, leurs cheveux et même leur robe, de perles orientales du plus haut prix, semblables à des châsses vivantes qui portaient sur elles le poids de plusieurs milliers d'écus d'or. En 1514, on réglementa le costume, et voici la liste des objets que visèrent les *provéditeurs aux pompes :* l'ambre, l'argent travaillé, les agates, les manteaux de dames, les dentelles, les boutons de diamants, les chaînes, les capes de soie, les gants travaillés d'or et d'argent, les perles, les serviettes ouvragées d'or, d'argent et de soie, les manches à dentelles, l'or émaillé, les étoffes de Damas de toutes couleurs, les velours de toute qualité, les cuirs, les broderies, les éventails, les gondoles, leurs couvertures et leurs tapis, les chaises à porteurs doublées de velours. — On voit que tout était atteint et que les sénateurs devenaient des Catons; ils ne s'en tinrent pas aux vêtements, à la livrée et aux gondoles, ils réglementèrent les festins, limitèrent l'ornementation et le luxe de la vaisselle d'argent et d'or, le nombre des plats, les menus et jusqu'aux bonbons et plats montés. Depuis très-longtemps, ils avaient réglementé le costume et la toilette des Dogaresses, réglé leur tenue de ville, celle de gala, celle de cérémonie officielle, l'habit de deuil, l'habit d'église et même celui du privé.

Mais comment concilier ces idées de répression avec le développement du commerce, avec le goût des Vénitiens pour tout ce qui est pompe et somptuosité; et comment aussi ne pas entraver et rendre désormais difficile ce déploiement de luxe prodigieux, presque fou, qui est l'apanage des grandes fêtes nationales et des réceptions officielles? Nous ne voyons plus les personnages, mais enfin nous voyons le cadre, les salles féeriques du palais ducal, et, si nous n'étions pas allé rechercher dans les chroniqueurs les preuves vivantes, les témoignages contemporains qui nous retracent ces fêtes splendides, nous comprendrions déjà qu'il fallait que les acteurs fussent dignes de la scène. Le sénat avait tout prévu; à certains jours il lâchait

la bride aux passions qu'il refrénait par des lois, et le commerce n'y perdait rien. On pouvait avoir un million de perles, mais on ne pouvait les porter que ces jours-là, et voici le texte du décret rendu en 1574, à l'occasion de l'entrée de Henri III à Venise : « Nonobstant tout décret contraire, il sera permis à chacune des dames qui seront invitées à ladite fête de porter tous vêtements et joyaux quelconques de nature à leur sembler plus favorables à l'ornement de leur personne. » On juge de ce qui pouvait résulter d'un tel décret; comme s'il a été exaspéré par la prohibition des provéditeurs, le goût des patriciennes pour la toilette ne connaît plus de bornes en ces jours solennels. Elles arrivent à des résultats incroyables; nous les connaissons par l'ensemble des œuvres plastiques, par la lecture de tout ce qui a trait à la femme au quinzième et au seizième siècle, à Venise, et nous n'avons qu'à puiser dans notre propre fonds et emprunter quelques lignes à notre étude « la Femme à Venise au seizième siècle », pour dessiner une patricienne de ce temps-là; mais le lecteur la voit-il bien s'avancer, telle que l'a peinte Saint-Didier, qui, pourtant, lui, date d'un siècle plus tard, telle que l'ont décrite le Guasço, César Vecellio, le manuscrit *Doneschi Difetti* de la bibliothèque Saint-Marc, *le Malitie delle Donne*, le graveur Goltzius, de son large burin, et Giacomo Franco, si précieux pour nous quand il représente les « mœurs de l'*inclite* cité, ses spectacles publics, ses fêtes les plus pompeuses, ses joutes maritimes et autres divertissements vraiment royaux que la sérénissime République se plaisait à offrir aux princes ses visiteurs »? Plus tard, nous aurons deux peintres, dans deux genres différents, qui nous diront tout des femmes de Venise : c'est Longhi, trop peu connu en France, et Goldoni, dont le théâtre est plus répandu. Nous avons montré la patricienne de Venise en train de se *blondir* les cheveux, et coiffée du singulier chapeau sans fond qui laisse passer les mèches, se tenant sur la terrasse de sa maison dans le but de se faire *sécher*. Il faut avouer que rien n'est plus piquant, et nous avons trouvé dans une petite plaquette très-rare de la bibliothèque de l'érudit marquis Girolamo d'Adda, de Milan, le commentaire vif et animé, et surtout contemporain, de cette gravure célèbre dont Vecellio a donné le dessin et dont nous avons donné un autre exemple d'après Bertelli. « Voyez-les plantées et prenant racine sur leur balcon tant que rayonne le soleil ! Elles se peignent, elles se mirent et puis elles restent là trois heures à se sécher la tête. » Voilà donc, sans en parler davantage, pourquoi, dans Véronèse, il n'y a que des femmes blondes, et dans le Titien, que des déesses, des nymphes, des vierges et des courtisanes qui ont les cheveux dorés, rutilants et d'une couleur incomparable, à laquelle on a donné le nom du grand peintre.

Mais, dernier détail qui va porter le dernier coup aux dames de Venise, aux *gentildonne,* comme dit Saint-Didier : non-seulement la nature ne les avait pas faites blondes, mais elle ne les avait pas faites opulentes, grandes, nobles de cette noblesse de déesse, qui se dénonce dans la démarche, et qui est le cachet des Esther, des reines et des Vénus triomphantes du Paolo. Hélas ! oui, voici la vérité : comme elles se teignaient les cheveux, elles se haussaient sur des patins ; et les voici, ces patins, tirés du cabinet de Jacquemart, le graveur célèbre auquel l'art français doit tant de belles planches. Et si on me dit que c'était une exception, une fantaisie, que ce spécimen curieux de patins qui se cachaient sous les robes et faisaient que même les naines exquises pouvaient passer pour des géantes pleines de

séduction, je citerai les patins du musée Correr, les peintures du Carpaccio, la gravure de Franco que je publie ici même, et, par-dessus tout, l'extrait suivant de *la Ville et*



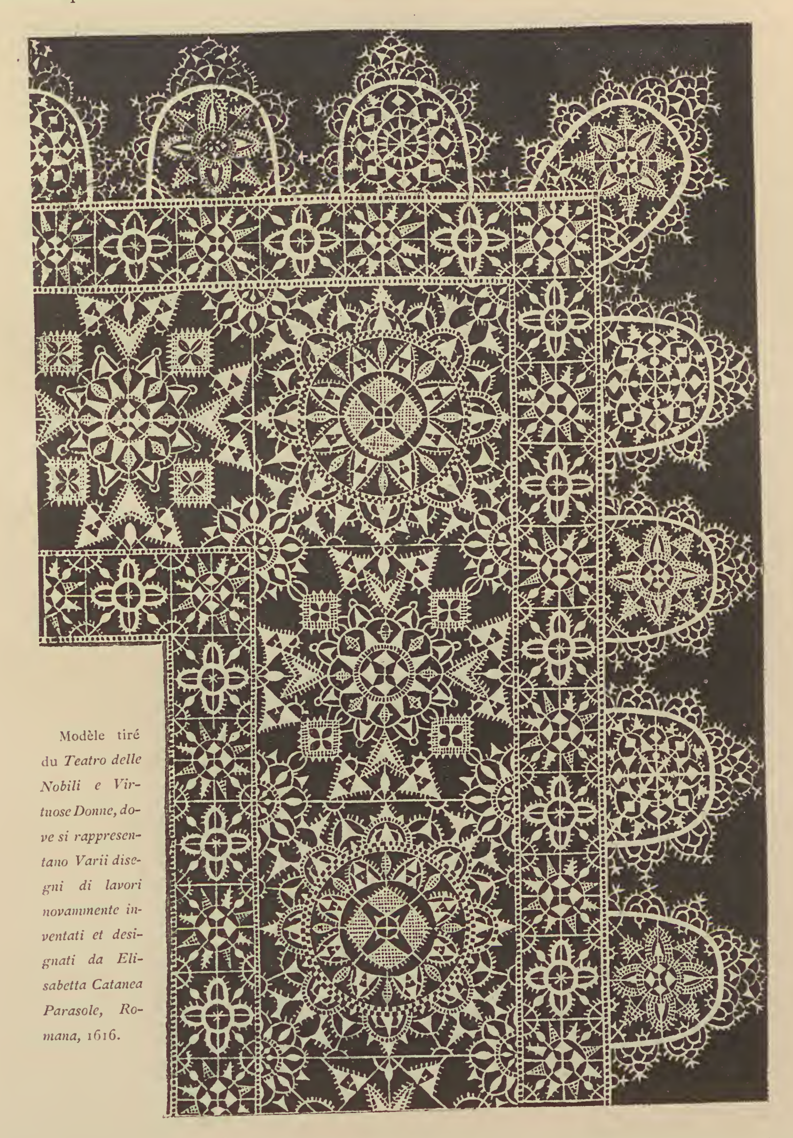
Modèle tiré du *Teatro delle Nobili e Virtuose Donne, dove si rappresentano Varii disegni di lavori novammente inventati et designati da Elisabetta Catanea Parasole, Romana*, 1616.

Point coupé.
(La Parasole. Venise, 1616.)

la République de Venise, du sieur de Saint-Didier qui est presque un contemporain : « Les filles du dernier doge, Dominique Contarini, furent les premières qui s'affranchirent



de cette incommode sujétion des patins. Il y en avait de deux pieds de haut, avec lesquels ces dames paraissaient de véritables colosses, ne pouvant mettre un pied devant l'autre sans



Modèle tiré du *Teatro delle Nobili e Virtuose Donne, dove si rappresentano Varii disegni di lavori novamente inventati et designati da Elisabetta Catanea Parasole, Romana*, 1616.

être appuyées sur les épaules de deux femmes de chambre. Il y a grande apparence que la politique des maris avait introduit un pareil usage, dont on dit qu'ils se trouvaient fort bien; car

un ambassadeur, discourant depuis peu avec le même doge et quelques-uns de ses conseillers, pendant qu'on s'assemblait dans le palais pour tenir chapelle, tomba sur l'usage de ces énormes patins, leur disant à dessein que les petits souliers étaient sans doute incomparablement plus commodes, à quoi un des conseillers répondit avec une mine austère et répliqua deux fois qu'ils n'étaient que trop commodes. » On ne trouvera rien de plus curieux dans cet ordre d'idées-là, et les Franco, les Bertelli, Cesare Vecellio, qui sont notre grande ressource en un pareil sujet, avec le livre si connu « *Degli Habiti antichi e moderni di diversi parti del mundo,* » ne seront jamais aussi formels.

Mais revenons à la dentelle; qu'on en ait porté avant l'invention du point de Venise, cela ne fait pas question, puisque les beaux portraits vénitiens des premières années du seizième siècle nous les représentent ornant le cou, et les poignets, et les corsages des femmes, et même les vêtements des hommes; mais le point particulier qui a pris ce nom daterait du dix-septième siècle, au dire de l'*Histoire de la Dentelle.* Nous avons choisi entre tous deux admirables spécimens de *point coupé* tirés des beaux ouvrages vénitiens du temps que nous reproduisons ici. Nous les devons à M. Piot, qui possède une belle collection de livres de dentelles et de broderies du quinzième et du seizième siècle. Ce qui est bien fait pour nous toucher, c'est que nous voyons des artistes du plus haut mérite se vouer à la composition de ce genre de dessins; le neveu du Titien a laissé une collection célèbre en ce genre; on en faisait pour les princesses du sang, pour les dames les plus illustres, pour les reines, et aujourd'hui les exemplaires de ces curieux ouvrages se payent leur pesant d'or. Il faut avouer, d'ailleurs, que la griffe de l'artiste puissant a signé ces deux modèles amples et nobles où des lions, des aigles et des croix de Saint-Jacques de Calatrava, monumentisés et d'une forme admirablement appropriée, sont habilement combinés avec des fleurs de lis, tandis que sur l'autre de simples combinaisons de ronds et d'étoiles se découpent en blanc sur un noir pur.

« Le caractère de cette dentelle consiste dans des reliefs figurant des ornements pleins ou à jour, modelés avec art et disposés en pétales, superposés de fleurs fantastiques d'un jet très-large, dont les épanouissements, se dégageant de riches rinceaux d'un travail merveilleux, sont reliés par des brides et des points à jour très-délicats. » L'écrivain spécial que nous avons cité met le genre lui-même au-dessus de tous les autres par la somptueuse élégance de ses hauts-reliefs, la souplesse, le moelleux, qui en font une sculpture vivante et animée, une nuance douce, un velouté qui sont le caractère des dentelles à l'aiguille et du point de Venise en particulier.

Au début, les points que nécessitait la confection de la nouvelle dentelle connue sous le nom de *point de Venise* étaient inconnus, et les inventeurs en conservèrent le monopole pendant un certain nombre d'années; et, comme tous les pays où le luxe s'était répandu voulaient avoir des spécimens de ce genre nouveau qui, tout d'un coup, avait pris grande renommée et était devenu à la mode, l'industrie dentelière se développa considérablement dans le pays. Le véritable point, — car naturellement il y eut bientôt des contrefaçons, — se faisait entièrement à l'aiguille; les rinceaux, les pétales des fleurs, les fleurettes, et tous les reliefs, jours, brides et picots de tout genre, étaient exécutés de la

même façon; le travail représentait donc une valeur relativement considérable, eu égard au temps employé; aussi le prix en était inabordable; de plus, il fallait payer l'exportation. Aussi vit-on bientôt les autres pays, la France surtout, s'essayer à la concurrence plus ou moins heureuse au point de vue de l'exécution. On remplaça par de la ganse et du ruban de fil une partie du travail à l'aiguille; on avait une dentelle qui n'était certes pas comparable au vrai point vénitien, mais l'effet décoratif à distance était à peu près le même, et le prix était beaucoup moins élevé. Ce n'était plus un objet d'art, c'était une branche d'industrie. On trouve encore des spécimens qui vont prendre place dans les grandes collections, car on collectionne la dentelle aujourd'hui comme on collectionne les tableaux et tous les objets d'art. M. Dupont d'Auberville, à qui nous devons le beau spécimen de point bourré du dix-septième siècle, a réuni les plus admirables échantillons de dentelles de tous les pays et a surtout pris soin d'établir une série disposée chronologiquement qui permet de suivre le développement de cette industrie depuis sa naissance jusqu'à nos jours. A Manchester, chez les grands fabricants, on trouve des salles entières disposées en galeries où s'étalent les produits de ce genre dus à toutes les nations. A Kensington-Museum, on a eu plusieurs fois l'occasion d'admirer des séries prêtées par ces grands collectionneurs de Manchester et par nos collectionneurs français; nos expositions d'art appliqué à l'industrie nous ont aussi fourni, — quoique sous une forme beaucoup plus restreinte, — l'occasion d'admirer les beaux échantillons de point de Venise qui ont été conservés.

Nous avons dit que Louis XIV avait porté son attention sur l'industrie de Venise, dans le but de doter la France d'industries semblables; il commença par débaucher des verriers de Murano; il voulut aussi avoir ses ateliers nationaux, et le *point de France* fut créé. Il ne dédaignait pas de prendre la plume lui-même pour traiter directement avec les ambassadeurs les questions de détail relatives à l'embauchement des ouvriers étrangers et le rapatriement des Français qui étaient allés, de leur côté, porter au dehors les industries nationales. Quelquefois, on accordait aux entrepreneurs la noblesse pour eux et leur postérité; on leur prêtait des sommes considérables sans intérêts; d'autres leur étaient octroyées en pur don; ils avaient des pensions annuelles, la faculté de prendre du sel au prix du marchand, celle de brasser la bière pour leur usage sans payer de droit. M. de Colbert, ce beau génie qui embrassait tant de choses, n'avait garde de se désintéresser d'une question de cette importance; dans la négociation avec l'ambassadeur de Venise relativement aux avantages à accorder aux ouvriers denteliers qui voudraient quitter la ville pour se transporter à Paris, il demande à M. l'ambassadeur de France, M. de Saint-André, d'établir un état exact de la situation des manufactures des glaces qui se font à Murano et de celle des points de fil qui se font à Rialto; il veut savoir les tarifs, s'ils ont baissé et où vont les produits, quels sont enfin les pays qui en consomment le plus.

Le roi Louis XIV ne s'en fie même pas à son ministre pour cette question, et je lis dans l'ouvrage que j'ai cité, à l'article *Point de Venise et Point de France*, l'extrait de la lettre royale ci-jointe, datée du 9 novembre 1666, et adressée à M. de la Bourlie, gouverneur de Sedan :

« L'établissement de la manufacture des points de France est de si grande conséquence

pour le bien de mes peuples, et je suis obligé de prendre de si grandes précautions contre la malice des marchands qui avaient accoutumé de faire travailler à Venise et de débiter dans ma cour et dans mon royaume les ouvrages de cette ville-là, que je désire, non-seulement que vous teniez la main à ce que ladite manufacture s'établisse dans la ville de Sedan et dans les villages circonvoisins, mais même que vous empêchiez que les ouvrages de la manufacture ordinaire de Sedan soient vendus à d'autres qu'aux entrepreneurs de celle des points de France, afin que, tous les marchands étant exclus de toute sorte de commerce dans ladite ville et pays circonvoisins, ils perdent l'espérance de pouvoir contrefaire lesdits ouvrages et soient obligés de se joindre de bonne foi à ladite manufacture, etc. »

Le grand roi et son ministre avaient donc le plus grand souci des hautes industries, et ils étaient arrivés à les implanter chez eux, de telle sorte que, le 6 janvier 1673, M. de Colbert écrit au comte d'Avaux, l'ambassadeur auprès de la République : « ..... J'ai reçu le collet de point rebrodé que vous m'avez envoyé, que j'ai trouvé fort beau. Je le confronterai avec ceux qui se font dans nos manufactures; mais je dois vous dire à l'avance que l'on en fait dans le royaume d'aussi beaux. »

Voilà le fait établi; mais si M. l'ambassadeur de France à Venise est actif et adroit, le Magnifique qui représente le Sénat auprès de Sa Majesté Très-Chrétienne est aussi en éveil et envoie au gouvernement de Saint-Marc la liste, fournie par ses espions, de tous ceux qui ont déserté Murano, séduits par les avantages que leur offrait M. d'Avaux; et le sénat, qui ne plaisante sur aucun sujet et voit simplement là un crime d'État, rend le décret suivant par l'organe des inquisiteurs :

« Si quelque ouvrier ou artiste transporte son art en pays étranger, au détriment de la République, il lui sera envoyé l'ordre de revenir; s'il n'obéit pas, on mettra en prison ceux qui lui appartiennent de plus près, afin de le déterminer à l'obéissance par l'intérêt qu'il leur porte; s'il revient, le passé lui sera pardonné, et on lui procurera un établissement à Venise; si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstine à vouloir demeurer chez l'étranger, on chargera quelque émissaire de le tuer, et après sa mort, ses parents seront mis en liberté. »

On ne s'attendait pas à ce qu'un chapitre consacré à l'industrie du luxe des toilettes, au point de Venise, se terminât par un aussi dramatique extrait, mais il n'y a pas à mettre en doute la décision des inquisiteurs; elle appartient à l'histoire, et l'article que je viens de citer est le vingt-sixième des statuts de l'inquisition d'État.

Si les autres pays de l'Europe parvinrent à implanter chez eux une industrie qui avait pris naissance en Italie, et à créer des centres de production aussi florissants qu'Alençon, Argentan, Sedan, Mirecourt, Malines, Bruges, Bruxelles, Honiton, Bedford, Buckingam, Oxford, il n'en reste pas moins vrai que l'initiative avait été prise par les Vénitiens. On peut voir dans nos illustrations les différents genres qui étaient à la mode dans le territoire de Venise et qu'on devait à une industrie purement locale alors.

Les *passements de point coupé* et les *passements au fuseau,* dont nous donnons ici des spécimens (tirés de l'ouvrage La Dentelle, par J. Seguin, 1 vol. in-folio), dessinés à l'intention des brodeurs et des dentelliers du seizième et dix-septième siècle, précédèrent le *point de Venise* (*voir les diverses planches de ce chapitre*). On a vu que de grands artistes ne dédai-



GIACOMO FRANCO — DAME NOBLE DE VENISE AU XVIe SIÈCLE (1570)

(Communiqué par M. Armand Baschet.)

36

gnaient point d'appliquer leur ingéniosité d'invention à composer des modèles de ce genre. Après Vecellio vinrent Vinciolo, la Parasole, le Pompe. La dentelle s'appliquait à tout; un éventail du seizième siècle, que nous avons tiré de la collection du regretté Achille Jubinal, nous montre le dessin de point coupé appliqué à un objet usuel pour lequel il n'était assurément pas fait. Le gant lui-même peut être en dentelle; et, sur ces grands cols du seizième siècle, ces lourdes fraises plates soutenues par une armature de cuivre qui emprisonnent la tête comme dans un carcan, les brodeuses tracent encore, *en point bourré,* les rinceaux et les capricieux méandres de leurs aiguilles. — Une garniture de corsage en *point de rose,* charmant travail du dix-septième siècle vénitien, montre que la lourdeur du point bourré est voulue ou qu'elle est dictée par la mode, et que la même aiguille peut courir légère et vive en de charmantes arabesques empruntées au dessin des Indiens et des Perses. Quant au *camail de Primicier,* on retrouve dans le dessin l'influence orientale qui emprunte à une flore fantastique les éléments de l'ornementation la plus riche, sans appeler à son aide les lourds reliefs particuliers au point. Nous nous sommes attachés ici à ne reproduire que des morceaux purement vénitiens, et si nos *Raggionamenti* écourtés et assez vagues laissent à désirer au point de vue d'un travail spécial sur la dentelle, qu'il n'était nullement dans notre esprit d'entreprendre, au moins nous aurons caractérisé les différents genres et les transformations successives de l'industrie depuis le seizième siècle jusqu'à la fin du dix-septième, époque à laquelle l'industrie de Venise est détrônée.

LE COSTUME.



La Joueuse de Flûte. — Anonyme du XVI[e] Siècle.
(Collection A. Firmin-Didot.)

Nous avons eu l'idée, dans notre étude sur *la Vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle,* de chercher la vie d'alors dans les documents gravés et peints, purement vénitiens, datés du quinzième et du seizième siècle. Malheureusement ce livre n'avait pas la ressource de la gravure, commentaire plein d'intérêt, irréfutable document dessiné qui nous apporte devant les yeux l'époque elle-même toute palpitante de vie, avec tout son relief. Ici nous sommes mieux partagés et nous pouvons feuilleter, avec le lecteur, les volumes précieux que nous avons fac-similés, et dont les procédés admirables, découverts par notre époque, nous permettent de reproduire avec une complète identité les pages toujours rares, souvent uniques et payées au poids le l'or, qui sont l'honneur des grandes collections de l'Europe. Nous avons surtout puisé à quatre sources, que nous accuserons ici, autant par reconnaissance que pour montrer au public l'authenticité du document qui ajoute un si grand prix à notre œuvre.

La bibliothèque de Saint-Marc s'est ouverte à deux battants pour nous, grâce au docte bibliothécaire Veludo et à son obligeant conservateur, M. Soranzo. Au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale nous devons quelques-unes des reproductions qui accompagnent ce chapitre ; l'intervention directe du Ministre de l'instruction publique, M. Waddington, a été nécessaire pour lever les obstacles qu'on nous y a suscités. Le *British Museum*, ce prodigieux assemblage de documents, n'apporte jamais de restrictions dans son libéralisme. Une collection célèbre entre toutes, aujourd'hui dispersée aux quatre coins du monde, la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, nous a été ouverte par la famille du grand typographe et du savant helléniste avec une cordialité et un libéralisme auxquels nous voulons rendre ici un public hommage : tout désir exprimé par nous a reçu la plus complète satisfaction. Nous lui devons l'admirable *Procession du Doge,* en huit planches, qui



La Dogaresse et ses Dames d'honneur, d'après Giacomo Franco. (1560.)



Matrone Trévisane. (Pietro Bertelli.)



Dame Vénitienne. (Pietro Bertelli.) XVIe Siècle.

orne notre chapitre *Le Doge;* — *la Cérémonie des Fiançailles,* en onze grandes planches,



Noble Vénitien (habit d'hiver). xvie Siècle.



Seigneur de la Nuit au criminel. xvie Siècle.

et nombre d'autres, qui jettent un jour nouveau sur les mœurs, les coutumes, les costumes de la Venise de la Renaissance, et font pour ainsi dire revivre Venise à nos yeux.



Femme mariée, Costume de maison. xvie Siècle.



Femme veuve. Giacomo Franco. xvie Siècle.

Ce sont surtout les recueils de *Pietro Bertelli* et de *Giacomo Franco* qui ont servi à illustrer le présent chapitre. Nous avons emprunté à Franco la *Dogaresse et ses Dames*

d'honneur, gravure qui date de 1560 et qui a le réel intérêt de nous montrer la femme du doge dans son costume officiel. Elle porte le *corno,* symbole de la dignité ducale; ce n'est plus, comme pour le prince sérénissime, une couronne ornée de perles et de pierres précieuses, mais une simple coiffure à laquelle on a donné la forme du corno et d'où pend un long voile tombant sur les épaules. La robe est de brocart d'or; au cou pend la chaîne d'or et la croix, insignes de son rang suprême. Les demoiselles d'honneur, très-simples, si on les compare aux patriciennes en costume de gala, n'ont véritablement de bien caractéristique dans leur costume que le haut col tuyauté qui termine la guimpe. On remarquera aussi que la façon de se découvrir les épaules et la poitrine ne date pas d'hier, et que, si loin qu'on ait pu pousser la mode en France à l'époque du Directoire, les matrones prudentes qui servent


Le Doge en Costume d'apparat. (Giacomo Franco, 1570.)


Dame de Vicence. (Pietro Bertelli.) XVIe Siècle.


Novice avec son Maître de danse. (Pietro Bertelli.)

de dames d'honneur à la femme du sérénissime vont peut-être encore plus loin que les Aspasies du salon de Barras. Il est vrai qu'en revanche les jupes amples et les manches étroites sont d'une décence monacale.


Le Capitaine de la Mer. (Bataille de Lépante, 1571.)

Le prince sérénissime, dans ce précieux album de Giacomo, nous apparaît dans son grand costume officiel, le *corno* en tête. Les légendes du grand graveur sont très-importantes pour l'histoire, car il précise très-nettement; c'est là le costume des fêtes, « *l'habito delle ceremonie e feste,* » et par la date du dessin nous pouvons même dire le nom du prince, c'est celui que le Tintoret a reproduit, que nous avons déjà publié nous-même au chapitre « le Rialto » : Pascal Cicogna, qui régna dix ans comme doge; il porte l'habit d'or et le petit manteau d'hermine. Tout est caractéristique dans ce dessin du seizième siècle, la petite fenêtre qui nous montre la lagune et la place Saint-Marc; le naïf artiste a même écrit dans le ciel *Piazza San Marco.* Tout est une note pour nous dans ces témoi-

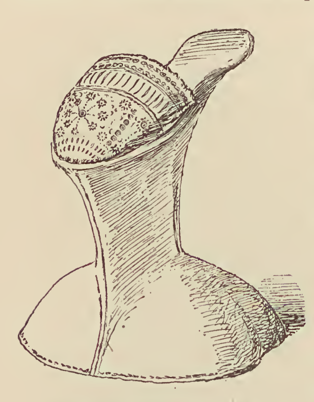

Matrone Vénitienne. (Pietro Bertelli.) XVIe Siècle.

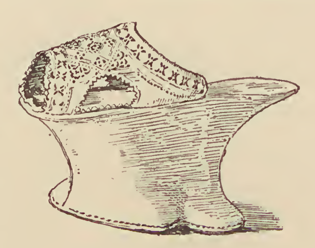

Courtisane Vénitienne. (Pietro Bertelli.) XVIe Siècle.

gnages dessinés; regardez le fauteuil avec ses beaux clous d'or et ses cuirs gaufrés; regardez aussi la tenture du fond, qui ferait la joie d'un amateur d'objets du seizième siècle, s'il lui était donné de la rencontrer chez quelque marchand de curiosités du Grand Canal, un Gugenheim, un Rieti, ou un Favanza.


Costume de Carletto Caliari, d'après la Cène du Véronèse. xvie Siècle.

En face du doge, le même Franco nous montre le *Capitaine de la Mer, — Capitano generale dell'Armata,* et voyez si nous avons tort d'attacher une importance au moindre coup de burin des époques passées; tout n'est-il pas un document? Je lis la légende que Giacomo a écrite au-dessous de sa gravure; vous croyez sans doute ne voir là qu'un costume, détrompez-vous, c'est de l'histoire, et de la grande histoire, la plus solennelle même : « *I Capitani generali dell'Armata sogliono vestire questo habito quale fu v° gia il Ser° Sebastiano Veniero quando fracasse l'armata Turca a Curzolari l'anno* 1572. » Nous sommes donc en face de Sébastien Venier, devenu doge après sa grande victoire de Lépante; et dans la perspective qu'encadre la fenêtre, voici la rencontre célèbre où les galères de don Juan d'Autriche, celles de Doria et celles de la République, vont couler à fond la flotte de la Sublime Porte. Je prie les amateurs de ne pas négliger le petit escabeau de bois sculpté sur lequel, si inconfortablement, s'assied le vainqueur de Lépante. Alessandro Vittoria a dû le signer, et le Lion héraldique de Saint-Marc est le cachet de la République. Que la gravure s'égare, que le nom de l'artiste disparaisse, Venise est là, la griffe léonine du roi ailé est une signature indéniable.


Patin d'une Courtisane. xve Siècle. (Collection Jacquemart.)


Patin de Dame Vénitienne. Commencement du xvie Siècle.

Avec Pietro Bertelli nous allons voir les costumes de toutes les classes, depuis la femme libre montée sur ses *patins,* jusqu'à la camériste, la fiancée, l'épouse; puis viennent les sénateurs, les magistrats (les *Préfets,* dit la légende), ornés d'un glaive, le *Noble en habit d'hiver,* la *Matrone,* la *Novice* avec le *Ballarino,* la *Veuve,* la *Matrone* qui tient à la main ces petits éventails à la mode de Constantinople dont deux exemplaires figurent ici

empruntés à la précieuse collection du regretté Achille Jubinal, et aussi la *Femme vénitienne qui se blondit les cheveux* et se fait sécher sur sa terrasse devant son petit miroir, avec son pot de teinture qui contient l'essence destinée à lui donner ces reflets d'or chers à Véronèse.

Connaissez-vous rien de plus étrange que cette *Courtisane vénitienne* avec sa robe ouverte, montée sur les patins, que nous venons de reproduire ici même, vêtue du pantalon et du pourpoint, avec les cheveux frisés en corne. Cela ne s'invente point, c'est le document qui crie la nature, le document vu, copié sincèrement. Et le beau portrait de *Patricienne de Venise* au seizième siècle, de Giacomo Franco, c'est une évocation de ce temps-là; voici le petit chien à la mode; et la même coiffure, mieux expliquée, se représente en grand. Quel costume pour un carnaval, si les femmes d'aujourd'hui consentaient à cacher leur taille svelte pour entrer dans ces corsets bizarres qui ne suivent pas les inflexions de la taille et forment une gaîne !



Charlatans en Représentation sur la Piazetta. — Fac-simile de Giacomo Franco (1570).

Goltzius est un de ceux qui, avec Matteo Pagani, Le Titien, Salviati et quelques autres, nous fait le mieux comprendre la pompe des cérémonies vénitiennes. Giacomo Franco les a rendues, lui aussi, mais d'un burin un peu sec, et surtout dans un format qui ne permet pas de saisir le détail. Le *Mariage vénitien* est un monument, et, quoique ce ne soit pas un artiste de Venise qui ait gravé cette maîtresse pièce, elle nous initie bien à ces pompeuses réunions qui ont pour théâtres les grandes salles des palais construits par le Sansovino ou le Palladio.

La gravure se passe de commentaires, voici les sénateurs réunis dans une loggia largement ouverte d'où on découvre la lagune, et une île qui, si je ne me trompe, doit être celle de Santa Elena.



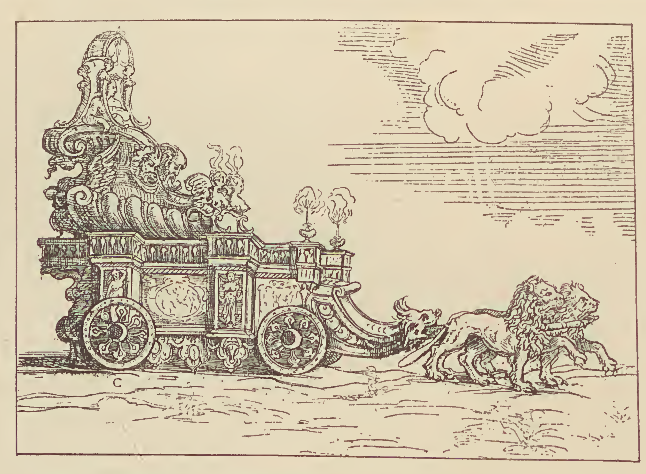
D'après le Buste de la Duchesse Colonna.



Bianca Capello. — D'après la Miniature du Bronzino au British Museum.

Nous sommes à l'heure de la collation, on devise, on écoute la musique, les musiciens sont dans une tribune ouverte et les *Masques* de la Comédie italienne, Pantalon et Burchiello, demandent à entrer, soulevant la portière et montrant leur face grimée.

S'il s'agit de fêtes plus somptueuses encore et de costumes plus caractérisés, voici, d'après un document du Bronzino qui figurait à Strawberry-Hill, un portrait d'une Vénitienne au



Le Char nuptial aux fêtes du Mariage de Bianca Capello. D'après une Gravure du Temps.

cœur tendre, à laquelle nous ne refuserons pas une place dans notre galerie, car elle est ici



UN MARIAGE VÉNITIEN AU XVIe SIÈCLE

« *Hic Antenorei Connubia Magna Patricios que vides Cœtus, Venetos que hymenæos.* »

(Henricus Goltzius, Sculptor, 1584. — Theodorus Bernardus Amsterodanus, Inventor. — Communiqué par le British Museum.)

chez elle : c'est la fameuse Bianca Capello; elle nous apparaît dans un costume tout français, qui était devenu à la mode à Venise. Son histoire est une des légendes de la ville; je connais le galant homme qui habite aujourd'hui sa maison, il m'a souvent montré la fenêtre



Costume d'un Procurateur au XVIIe Siècle. — Aloyse Contarini. D'après le Dessin de Euhler.

d'où, trop peu surveillée par Barthélemi Capello, son père, elle échangeait des œillades avec le beau Florentin Piero di Zenobio Bonaventuri. Le 28 novembre 1563, Bianca, à la nuit close, tendit la main au galant Zenobio, se glissa avec lui sous le felze de la silencieuse gondole, fuyant le logis paternel; arrivés à Florence, les deux amants s'unirent devant l'Église, mais bientôt elle reçut les soins de François de Médicis, le grand-duc, et le mari

mourut juste à point pour combler les vœux du seigneur. Les fêtes du mariage de Bianca Capello furent si splendides, que la peinture et la gravure de l'époque les ont consacrées.



Costume de Carnaval à Venise. xviiie Siècle. D'après Bartolozzi.

Voici l'un des chars allégoriques traînés par des lions qui formaient le cortége. Ces lions nous étonnent, mais rappelons-nous que c'est tout à fait dans le goût italien; souvenons-nous sur-



Costume de Carnaval. xviiie Siècle. D'après Bartolozzi.

tout du nom que porte l'époux, c'est un Médicis. Quand Lucrèce Borgia entre à Rome, elle est suivie de deux cents dames à cheval, toutes magnifiquement parées et accompagnées

chacune d'un cavalier; Laurent de Médicis donne un jour une fête mythologique « *le Triomphe de Camille* », où figurent dix arcs de triomphe sous lesquels passent huit de ces chars. Laurent a écrit au pape pour avoir deux éléphants pour compléter le cortége, et le pape, qui probablement n'a pas d'éléphants sous la main, lui envoie deux léopards et une panthère. Jacopo Nardi, le Pontormo, Piero di Cosimo, Baccio Bandinelli, s'étaient fait une spécialité de ces compositions et inventions de fête; et, si on s'étonne de voir dans notre dessin des bêtes féroces attelées au char, nous avons sous les yeux les chroniques qui nous expliquent qu'au mariage de Bianca il y avait bien quelques lions et tigres, mais que l'artiste qui avait ordonné la mise en scène avait harnaché des mules et des chevaux avec des peaux de lions. On allait si loin dans ces fêtes qu'on costumait parfois des buffles en éléphants, des chevaux en griffons ailés, ce qui donnait au cortége le plus fantastique appareil.



Le Domino au XVIIIe Siècle.

C'était là de ces divertissements aux colossales proportions qui empruntaient leur magnificence au goût superbe des grands artistes de la Renaissance, et dont la typographie et la gravure nous ont transmis le souvenir. Giacomo Franco nous est précieux encore pour la vie de chaque jour; dans notre chapitre « l'Arsenal », il a jeté déjà une vive lumière sur le mécanisme de *la paie des ouvriers de la Maestranza;* pour la vie de chaque jour, *in Piazza,* il nous raconte un trait de l'époque qui a son prix. Tout le jour, paraît-il, vers 1550, la place était encombrée de baladins, qui dressaient leurs tréteaux et venaient faire leurs tours et lazzi devant le peuple assemblé. Les uns exhibaient des serpents, les autres vendaient des drogues, jouaient de la harpe ou de la guitare, revêtaient des masques étranges et se livraient aux mille contorsions qui pouvaient amuser la foule. On verra, par le facsimile de la curieuse gravure que nous donnons ici, que la précieuse loggetta n'existait pas encore au pied du campanile, et, par la naïve perspective de la porte de la Merceria et celle de la Basilique et des Procuraties, qu'on aperçoit dans le fond, on voit aussi que c'était sur la *Piazzetta,* et non sur la *Piazza,* que se tenait cette foire permanente. Il est curieux d'observer que Franco a écrit au-dessous des spectateurs du premier plan le nom de la nationalité de chacun, comme



Masques du XVIIIe Siècle (Guardi).

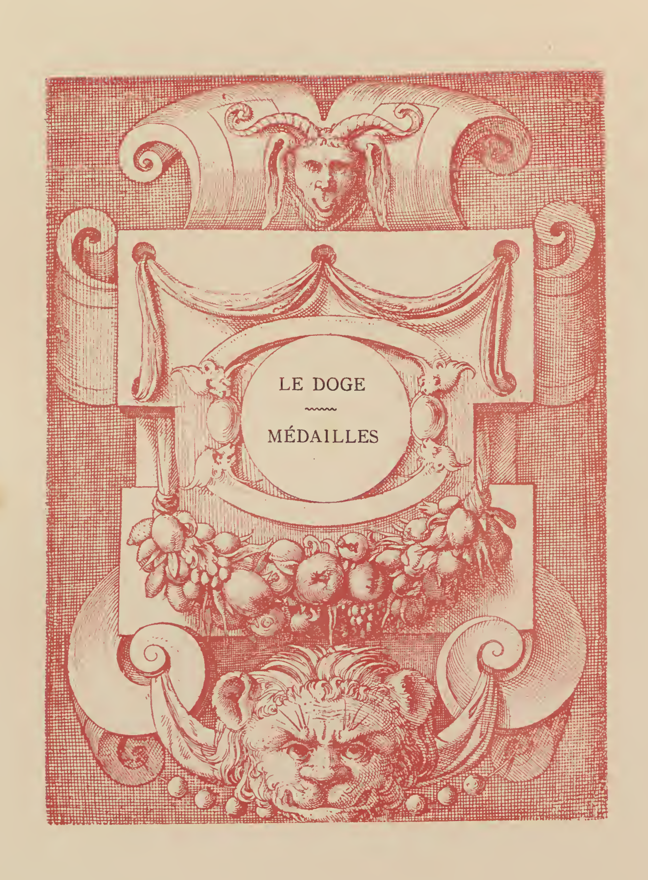
si, par un procédé simple et naïf, il voulait montrer que Venise sert de passage au monde entier, peignant ainsi le côté cosmopolite de la ville.

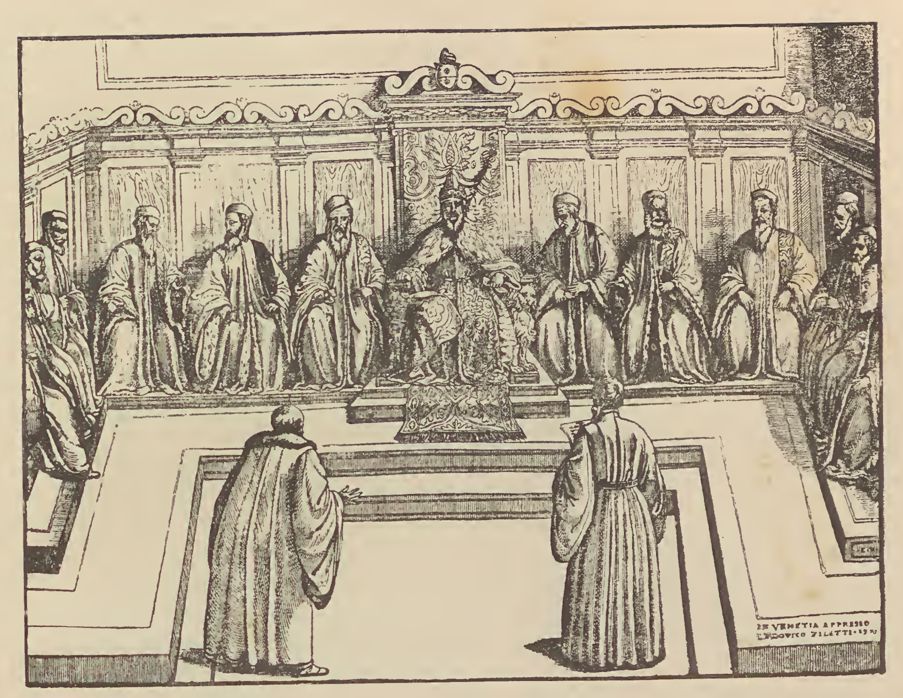
Un portrait d'Aloyse Contarini, de la grande famille de ces Contarini si dévoués à la République, peint par Jost Euhler, nous montre un sénateur du dix-septième siècle portant la grande perruque à marteau. L'usage est venu de France, la cour de Louis XIV a fait école; la robe du sénateur est la même, mais l'aspect de l'homme est singulièrement changé: au lieu des longues barbes du temps du Titien et du Tintoret, des graves et nobles physionomies que le Bassan et le Véronèse ont fixées sur leurs toiles, on ne voit plus que faces rasées, et il en sera ainsi jusqu'au dix-neuvième siècle, où chacun reprend sa liberté d'action et où la barbe reparaît à Venise.

Bartolozzi est du dix-huitième siècle, et pour ce temps-là les documents relatifs au costume et aux mœurs ne sont pas rares; mais le goût de ces deux gravures est assez particulier. Un Vénitien vêtu de l'habit, dit à la Louis XV, avec le bas de soie, le soulier à boucle et le tricorne du temps, a revêtu ce domino de carnaval et le masque bizarre qu'on voit si souvent dans Guardi et qu'on appelle la *Baüta.* Il s'en va par les rues de Venise et rencontre l'Amour qui lui demande l'aumône; c'est bien un reflet du goût du temps. Dans la planche suivante, il vient de descendre un pont, — celui de San Mose, je crois, — et l'Amour lui détache une flèche. On n'est pas plus Pompadour que ce Bartolozzi, mais rien n'est inutile pour nous, de ce qui peut donner une note sur la société d'une époque.



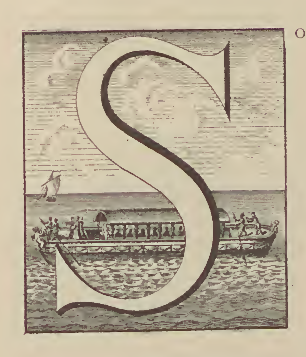
Femme Vénitienne coiffée de la *Solana,* blondissant ses Cheveux.
D'après Pietro Bertelli. — XVIe Siècle.


LE DOGE
MÉDAILLES



Le Doge et la Seigneurie en Conseil. Fac-simile d'un Dessin sur Bois attribué au Vecellio, 1560. — Collection A. F.-Didot.

LE DOGE DE VENISE



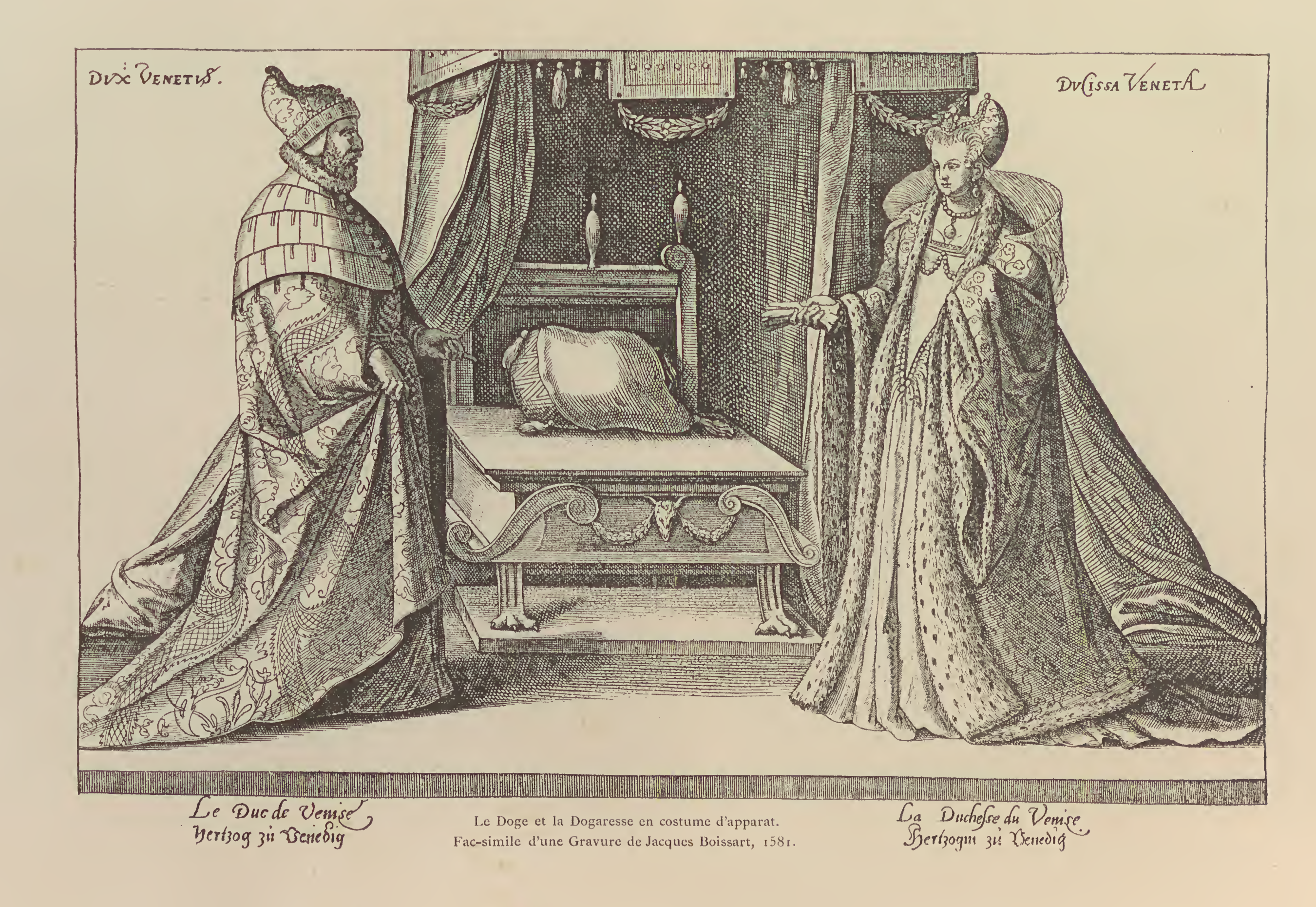
Soumis à l'élection au moyen de ballottages successifs qui garantissent la sincérité des votes, le Doge de Venise est nommé par le grand Conseil et porte le titre de Prince Sérénissime. Il jouit de droits que nous définirons plus tard, mais il a des devoirs sans nombre et n'a que l'ombre du pouvoir, malgré le prestige qui s'attache à son nom. C'est un personnage symbolique qui, vis-à-vis du monde entier représenté par ses ambassadeurs, personnifie la République et l'incarne en lui : mais le vrai prince qui gouverne, c'est le Sénat, et l'action d'un chef politique investi d'un pouvoir réel et qui pourrait être en opposition avec le grand conseil et le Sénat créerait une incompatibilité. En l'élevant à la dignité suprême par l'élection, ceux qui ont jeté sur les épaules du Prince le manteau d'or fourré d'hermine, l'ont assujetti à des lois sévères et d'une exécution pénible. Il abdique toute initiative; sa vie, désormais, est vouée

aux soupçons; on l'accable d'honneurs publics, mais on le garde à vue : il n'a plus son libre arbitre; on peut presque dire que sa vie propre est suspendue. Il ne saurait répondre à qui s'adresse à lui sans consulter ses conseillers, et ne peut prendre connaissance d'une dépêche, encore moins y répondre, sans l'avoir communiquée à ceux qui, nuit et jour, l'assistent et le surveillent dans sa vie publique, dans sa vie privée et jusque dans ses appartements du palais ducal. Il préside, il est vrai, le collége ou conseil des ministres, mais les sages attendent que le Doge et ses conseillers se soient retirés pour délibérer sur les propositions qu'il vient de faire, et, quand la résolution est prise, ils la soumettent au vote du Sénat; l'avis du prince, recueilli au même titre que celui de chaque membre de la chambre haute, n'a d'autre valeur que celui de l'un quelconque d'entre eux.

Cependant la monnaie de Venise est frappée à son effigie, on lui concède à l'envi toutes les apparences d'une dignité souveraine; après le pape, l'empereur et les rois, il a la préséance sur les princes du sang; devenu l'idole dorée, l'image majestueuse de Saint-Marc, c'en est fait pour lui de toute liberté, de toute aspiration, de toute volonté. — Par une sorte de machiavélisme politique, le Sénat ne choisira jamais, pour le mettre à la tête du gouvernement, la personnalité la plus puissante, l'esprit le plus prompt, le bras le plus ferme, le politique le plus profond : toutes ces hautes qualités seraient annulées par le fait même de la fonction, et ceux qui en sont doués rendront de plus grands services dans les hauts emplois. — L'action directe exercée par le Doge ne peut pas être nuisible à la République, il peut en quelques occasions ouvrir un avis bienfaisant, mais il ne saurait compromettre une négociation, soulever un conflit ou prendre une décision périlleuse; car, s'il lui arrivait de prononcer une parole imprudente, de se laisser aller à un moment de vivacité ou à un mouvement de faiblesse, le Sénat impitoyable le désavouerait solennellement. — Par une décision irrémissible dont il y a de fréquents exemples dans l'histoire, on pourrait même lui enlever la dignité souveraine. — Cependant, et c'est une circonstance tout à la louange des Vénitiens, cet état d'absolue dépendance ne déconsidère point la dignité suprême. — Il y a de la part du peuple un sentiment de déférence et de respect inné pour l'institution, en même temps qu'une considération personnelle pour celui qui, malgré tant de restrictions, accepte la dure loi de la République, et lui consacre au déclin de sa vie le reste d'une ardeur qui s'éteint.

Le Doge est donc la plupart du temps un drapeau, un glorieux symbole; c'est pour ainsi dire une noble ruine encore debout. — Un vieillard illustré, chargé d'ans et de gloire, un nom vénéré, le souvenir vivant encore d'une grande victoire ou d'une négociation heureuse, une fin de carrière bien remplie, appuyée d'une haute naissance, dont on peut entrevoir le terme rapide à une assez courte échéance : voilà en réalité, selon le sentiment des nobles, les conditions qui conviennent le mieux à la dignité suprême.

En examinant de près les statuts qui régissent la fonction, ce qu'on appellerait aujourd'hui la Charte ou la Constitution ducale, et qu'on appelait alors *Promissiones* ou *Promissi* (*les Promesses du Doge*), on est frappé de voir de combien de restrictions on entoure le Prince Sérénissime. — En suivant dans l'histoire la marche graduelle de ces restrictions, on peut voir comment peu à peu le cercle se rétrécit autour du chef de l'État. — Souverain à la naissance de la République, il est devenu esclave à l'apogée de sa puissance, jusqu'au jour où, par un



Le Doge et la Dogaresse en costume d'apparat.
Fac-simile d'une Gravure de Jacques Boissart, 1581.

Pl. 2.



Les Trompettes d'argent.

Pl. 4.



Les Chanoines de Saint-Marc.

Les Écuyers du Doge et ses Camériers.

LA PROCESSIO

Huit Planches dessinées sur Bois, de 37 Centimètres de Hauteur sur une Longueur de 4


Pl. 1.



Les Hérauts du Doge.

Les Étendards de la République.

Pl. 3.



Les Trompettes du Doge.

Les Ambassadeurs et leurs Maisons.

ON DU DOGE

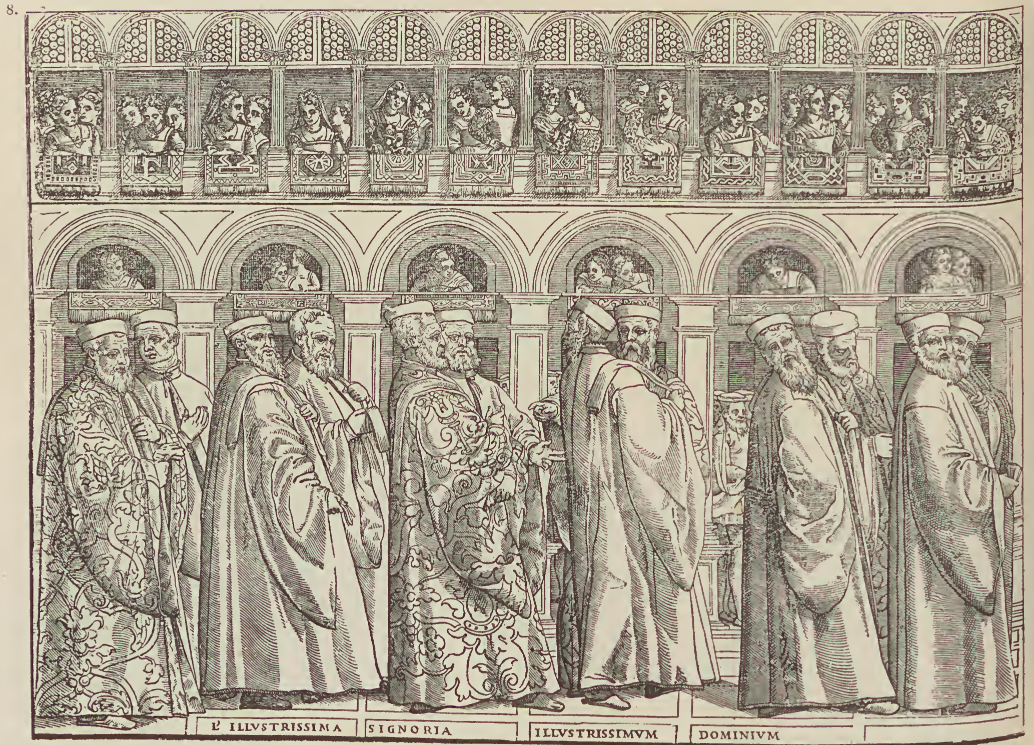
Mètres 16 Cent., gravées par Matteo Pagani, 1550. — Collection Ambroise Firmin-Didot.

Pl. 6.

IL BALLOTTINO | IL CANZILLIER GRANDO MAGNVS CANZELLARIVS | CVSSINO | CATEDRA | CAPELLANO

Le Ballottino. Le Grand Chancelier. La Chaise et le Coussin.

Pl. 8.



Le Collége et la Seigneurie.

LA PROCESSION

Huit Planches dessinées sur Bois, de 37 Centimètres de Hauteur sur une Longueur de

Pl. 5.



Les Secrétaires. Le Corno. Le Chandelier. Le Patriarche de Grado.

Pl. 7.



L'Épée du Doge. Les Ambassadeurs et les Orateurs. L'Ombrelle. Le Doge.

DU DOGE

4 Mètres 16 Cent., gravées par Matteo Pagani, 1550. — Collection Ambroise Firmin-Didot.

vrai patriotisme, les correcteurs chargés d'étudier la constitution ducale pour retirer au prince la dernière prérogative qui lui reste, déclarent au conseil que si le temps n'est plus des grands jours de la République, si chaque lustre qui s'écoule voit la prospérité de Venise aller en s'évanouissant, c'est peut-être dans ces restrictions apportées à l'initiative du Prince qu'il en faut chercher la cause. — Et les *Correcteurs,* sans trouver de résistance dans le grand conseil, essayent de rendre au Doge le prestige que la noblesse, à chaque vacance du pouvoir, s'est efforcée d'amoindrir depuis onze siècles ; mais il n'est plus temps : quelques années encore et la République de Venise aura cessé d'exister.



Le Doge Antoine Priuli, 1618.
D'après un Bois tiré de la Collection A. F.-Didot.

Essayons de reconstituer, à l'aide des documents du temps, la mise en scène, le cérémonial splendide dont la République de Venise entoure le Prince Sérénissime. Le Doge est élu, il se rend à Saint-Marc, qui est la chapelle ducale; il a reçu la consécration religieuse, il va demander la sanction populaire. Porté par les *Arsenalotti* dans cette singulière chaise qu'on appelle « le puits », il fait des largesses au peuple rassemblé sur la place Saint-Marc. Rentré au palais, il revêt le Corno ducal au haut de l'escalier des Géants, on lui jette sur les épaules le manteau d'or et d'hermine et on lui lit les statuts auxquels il jure d'obéir. Après cette investiture, il signe un procès-verbal dans la salle dite du *Piovego,* reçoit des mains du primicier de Saint-Marc l'étendard de la République, et rentre enfin dans ses appartements privés où il offre un banquet à tous ses électeurs.

Dans les actes publics, il est « *Messer le Doge* »; mais les ambassadeurs dans leurs dépêches l'appellent « le Prince Sérénissime », et ces mêmes dépêches, qu'il n'aura pas le pouvoir de lire seul, lui sont personnellement adressées. Il siége sur un trône, préside de droit les grands conseils de l'État et reçoit les ambassadeurs des puissances. Que ce soit au grand conseil, au Sénat ou au collége, quand il rentre ou quand il sort toute l'assemblée se lève. Nombre de gravures de l'époque, dont quelques-unes sont fort rares, nous montrent le Doge dans l'exercice de ses fonctions et dans le prestige et l'éclat des grandes cérémonies publiques. Voyons-le d'abord dans ce dessin de 1560 signé : C. V. (*Cesare Vecellio?*) et qui le représente

présidant le collége. Il est là dans l'habitude de la vie; c'est la séance quotidienne où l'on expédie les affaires, et nous reconnaissons tous la disposition de la salle du palais ducal où se tenait ce conseil des ministres : c'est la vie même, le train habituel de la politique d'alors dessiné sur nature par un artiste contemporain, le propre neveu du Titien sans doute. On lit les dépêches, les secrétaires sont là debout, les sages grands et les sages de terre ferme écoutent, discutent et votent. Voyons maintenant *le duc et la duchesse de Venise dans leur grand costume d'apparat,* d'après messire Jacques Boissard, un Bisontin (1581). Nous pourrions nous défier de ce document si curieux qu'il soit; Boissard en effet est un Français de Besançon, il n'a pas Venise « dans le sang », et comme on n'échappe point, en fait d'art, à ses origines, il y a je ne sais quoi d'étranger, un caractère exotique dans les deux figures à droite et à gauche du trône qu'il nous montre dans sa gravure, où trois légendes en trois langues différentes attestent le caractère cosmopolite de son œuvre. Cependant l'estampe a sa valeur historique; j'appelle l'attention des amateurs sur le fauteuil ducal surmonté d'un dais; la forme en est particulière et rappelle le genre des décorations du Vittoria et de Nicolo del Abbate. D'un tout autre caractère est le si précieux document en huit planches gravées sur bois, que nous devons à l'obligeance de la famille Didot : *la Procession du Doge Sérénissime,* que le catalogue de la vente attribue au Titien, ce dont nous doutons à cause de quelque chose de guindé, d'un manque de précision dans l'attache des têtes et de la raideur dans la démarche des personnages. La gravure, qui porte la marque « extrêmement rare », est due à un certain Matteo Pagani; elle est certainement de la plus haute valeur pour l'histoire des coutumes et mœurs de Venise. Nous assistons là, sur la place Saint-Marc, dont on voit les procuraties avec toutes les belles patriciennes aux balcons, à cette cérémonie, si fréquente alors, de la marche triomphale du Doge aux grands jours de fête. C'est le commentaire vivant de la représentation plastique du cérémonial réglé par le cabinet du protocole d'alors. En avant marchent les huit étendards dont les banderoles flottent au vent (*otto stendardi*), puis viennent



Le Doge Luigi Mocenigo, 1570.
D'après un Dessin sur Bois tiré de la Collection A. F.-Didot.

les hérauts (*commendatori*), après eux six trompettes d'argent (*sei trombe*) si lourdes, si longues, que de jeunes pages en soutiennent les embouchures. Les ambassadeurs et leur maison suivent, puis vient une autre musique composée d'instruments de cuivre et de flûtes (*trombe, pifferari*), les écuyers du Doge (*scudieri*), les chanoines de Saint-Marc et le patriarche de la basilique (*canonici, patriarca*); le *Chandelier d'argent* porté par un clerc qui précède la couronne ducale (*corno*) portée par un écuyer sur un bassin d'or. Les Secrétaires, le Chapelain, la Chaise recouverte de drap d'or, le coussin, attributs du Doge, précèdent l'un des plus grands dignitaires de l'État, le *Grand Chancelier* (*il Canziller Grande*); enfin le *Doge Sérénissime* sur la tête duquel on porte l'*Ombrelle*. En avant du Prince marche un enfant luxueusement vêtu comme un petit seigneur, c'est (*il Ballottino*) celui qui reçoit les boules au scrutin. A la suite du Prince marchent le *Légat du Saint-Père*, *Monsieur l'Ambassadeur* (c'est ainsi qu'on désigne l'ambassadeur de France sans même ajouter le nom de son pays) et les envoyés des diverses nations de l'Europe. Entre les ambassadeurs et le collége se tient celui qui porte *la Spada*, emblème du pouvoir conféré par le pape Alexandre III. L'*Illustrissime Seigneurie* ferme la marche, composée des *Sages Grands*, des *Sages de Terre Ferme* et des *Sages aux ordres*.



Écrin destiné à contenir le Corno (XVIe Siècle).
Dessiné d'après nature. — Appartient à M. Florent Willems.

Toutes les époques, depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours, nous ont certainement laissé des documents sous toutes les formes qui nous diront les faits historiques, les cérémonies, les fêtes, la vie publique et la vie privée, mais on en trouve peu d'une telle importance. On peut dire hardiment que, depuis le « Carpaccio » jusqu'à Longhi, il n'y a pas d'interruption dans la chaîne; le seizième siècle cependant a ce privilége d'apporter plus d'ampleur dans le récit et, de plus, les artistes de ce temps, tout en n'ayant plus la maladresse de leurs prédécesseurs, peu habiles aux choses de la perspective, gardent pourtant encore assez de naïveté pour que le document soit bien sincère. Dans cet ordre d'idées, où trouver, après la procession attribuée au Titien, un monument d'une importance plus capitale que l'estampe en quatorze morceaux que l'on doit à l'Allemand Amman Jost, qui vivait vers la moitié du seizième siècle?

Cette pièce, que les catalogues des plus célèbres cabinets de l'Europe qualifient aussi d'« extrêmement rare », ne mesure pas moins de quatre mètres superficiels, et représente la *Vue de la place Saint-Marc à Venise avec le cortége du Doge pour la cérémonie des épousailles de la mer.* On est heureux de pouvoir mettre sous les yeux du public un document aussi curieux; nous le tenons de la famille Didot. Le lecteur peut suivre le magnifique déploiement de la procession; tout à l'heure le Titien nous en donnait le détail, voici l'ensemble; c'est la même marche dans le cortége, mais déjà le *Bucentaure* est à la rive, et le Doge va s'embarquer. Sur les flots de la lagune, bizarrement tourmentée par le vent et gravée d'un burin singulier, les gondoles s'abordent et s'entre-choquent, gondoles d'apparat portant des compagnies de femmes splendidement vêtues, gondoles de service portant des étrangers, des Turcs et des Dalmates.

Sur la *Riva* les processions religieuses se déploient, on porte les reliques; celles-ci viennent de San Zaccaria, celles-là rentrent à Saint-Marc. Ce qui nous touche le plus en somme dans cette grande composition, le plus grand bois gravé qu'on connaisse sans doute après le « *Passage de la mer Rouge* » du Titien, ce n'est pas tant la représentation officielle, car en somme Vecellio vient de nous dire tout cela, mais on suit bien la vie de la Rive, on voit le petit commerce qui se fait là dans ces rez-de-chaussées; les dames se tiennent sur les terrasses où elles ont jeté de beaux tapis d'Orient pour s'accouder au balcon. Je remarque qu'à l'époque où Amman a gravé ses quatorze planches (que j'ai voulu réunir en une seule pour la commodité des lecteurs), la *Libreria Vecchia* du Sansovino n'existait pas encore au coin de la Piazzetta, et on voyait à l'angle une de ces petites maisons pleines de caractère comme il en existe encore deux ou trois près le *Sotto Portico San Zaccaria.*



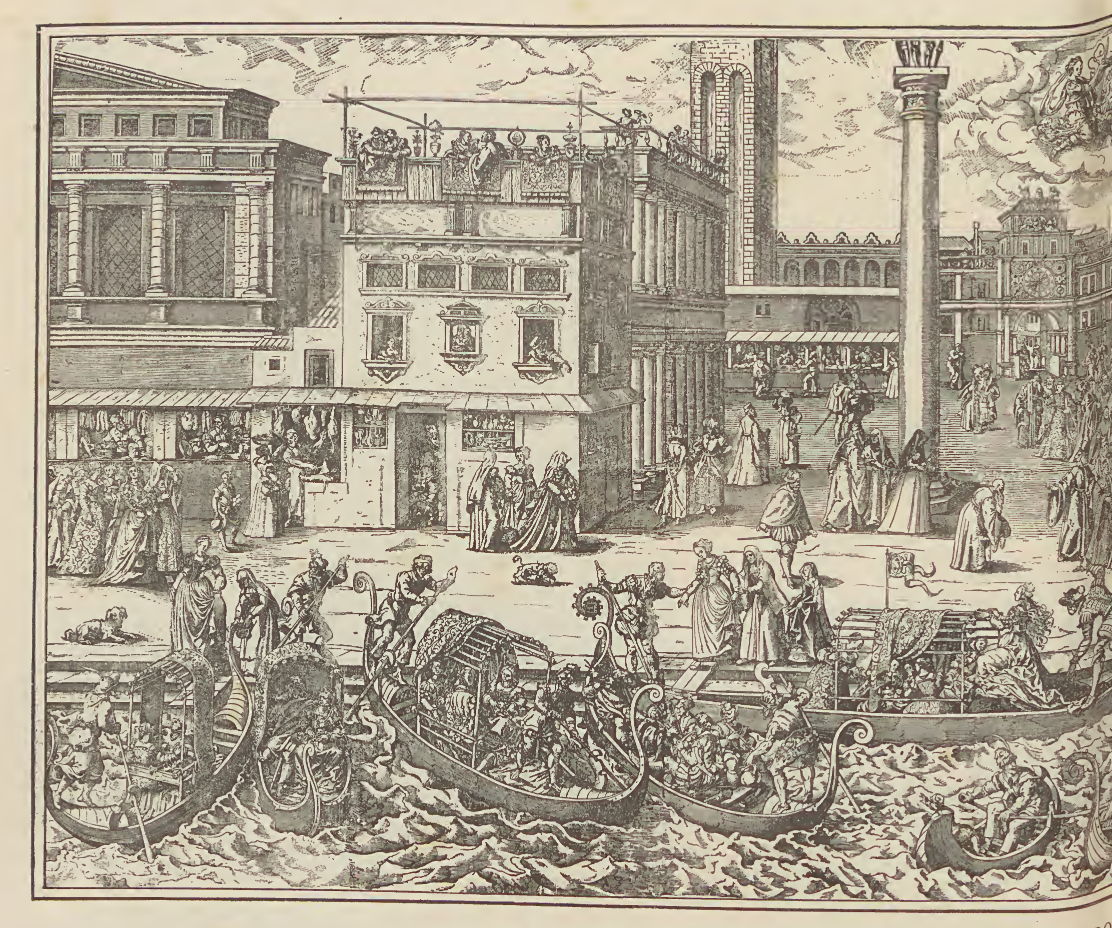
Le Doge Leonardo Loredano, 1501.
D'après le Portrait de Giovanni Bellini au *National Gallery.*

Cette cérémonie des *Épousailles* est certainement, de toutes celles spéciales à Venise, la plus caractéristique; elle a lieu le jour de la *Sensa;* tous les dignitaires de l'État, en grands costumes, s'y rendent avec les ambassadeurs des puissances étrangères qui ont leur place d'honneur dans le cortége. L'embarquement a lieu au son des cloches, au bruit des trombes et des bombardes, au quai même de la Piazzetta, juste entre les deux colonnes de granit. On prend place à bord du palais flottant tout brillant d'or, orné de tapis et de courtines; les six étendards flottent à l'avant.

Le Doge occupe un petit salon à l'arrière, le Patriarche de Venise est à ses côtés. Vingt

barques remorquent le *Bucentaure*, qui, en outre, a pour rameurs les ouvriers de l'arsenal. La nef dorée glisse lentement sur la lagune et s'avance vers la passe du Lido, guidée par le *Grand Amiral.* Une flottille de milliers de petites barques suivent, flotte tumultueuse qui

LA CÉR
DES ÉPOUSAILL



VUE DE LA PLACE SAINT-MARC A VENISE AVEC LE CORTÉGE DU DO

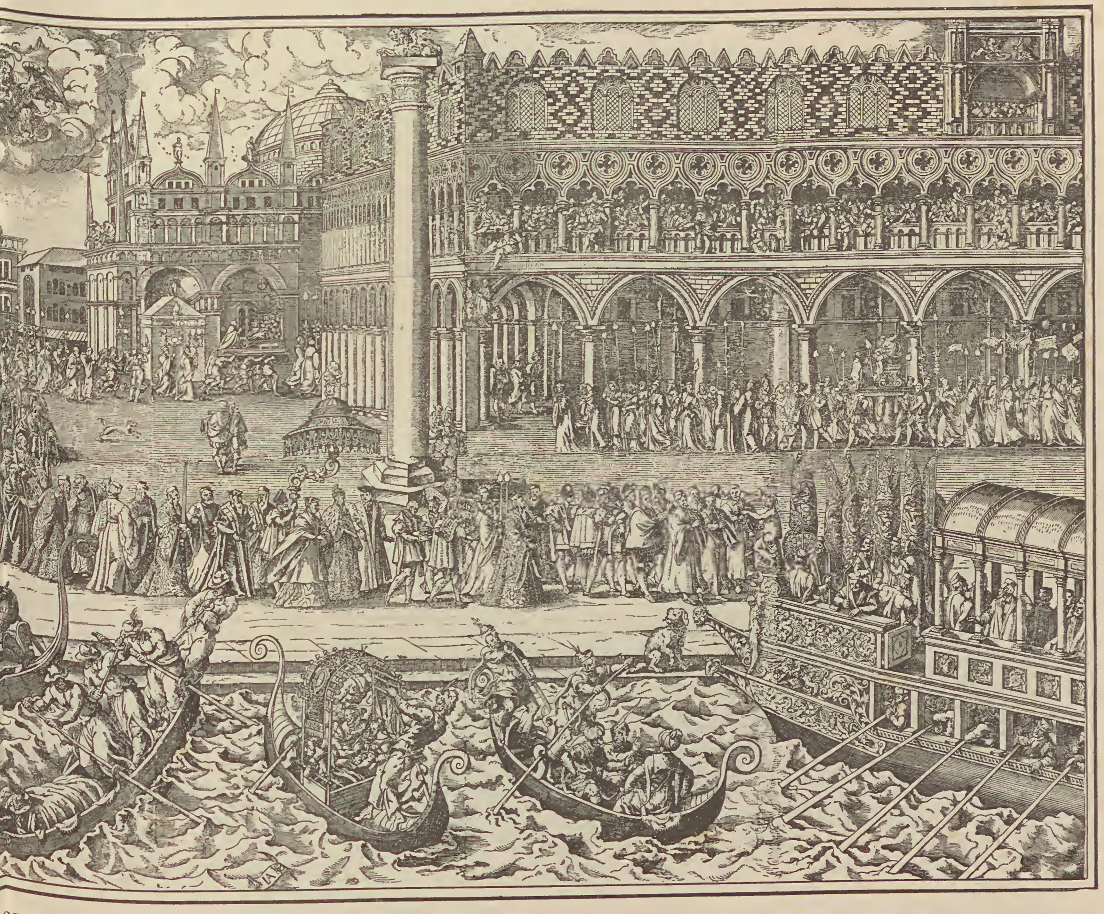
Réduction de quatorze Planches formant un Dessin sur Bois mesurant 2 Mètres 66 Cent

GRAVÉ
PAR JOST AM

porte tout le peuple de Venise; on double la pointe du Lido, qui donne sortie sur la pleine mer; là le *Bucentaure* s'arrête, il tourne sa poupe vers l'Adriatique; les forts tirent à toute volée; les grands *Bissonnes,* gondoles de gala qui portent des musiques, font retentir l'air; tous les campaniles de Venise, à la fois, se mettent en branle, et, depuis les plus grands jusqu'aux plus humbles, tout le monde se lève, la tête nue. Le patriarche bénit

ÉMONIE
LES DE LA MER

l'anneau nuptial, anneau d'or dont le chaton est fait d'une triple matière, l'onyx, le lapis et la malachite, et sur lequel on a gravé le livre de saint Marc. Il le présente au Doge; un coadjuteur, qui tient à la main un grand vase d'or plein d'eau lustrale, le jette dans la mer,



GE SÉRÉNISSIME POUR LA CÉRÉMONIE DES ÉPOUSAILLES DE LA MER.

imètres de Largeur sur 54 Centimètres de Hauteur. — Collection Ambroise Firmin-Didot.

SUR BOIS
MMAN EN 1565

et le Prince, dans le même sillon, laisse tomber l'anneau des épousailles avec ces paroles sacramentelles « *Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii.* » *Mer! nous t'épousons en signe de véritable et perpétuelle domination.* On rentre à Venise dans le même ordre, avec le même cérémonial, et le Doge offre un immense banquet servi dans la salle du grand conseil; le soir, il y a bal au Palais Ducal.

Les arsenalotti, eux aussi, dînent au palais sous la présidence de leur grand amiral assisté du *Gastaldo;* le Prince leur envoie à chacun quatre flacons de vin muscat de Grèce, une boîte de confetti aux armes ducales, un sac de drogues destinées à les guérir en cas d'accidents dans leur métier, et des médailles d'argent. Un usage toujours respecté voulait que ce jour-là



Casque en fer repoussé (XVIe Siècle). — Famille Ziani
Musée du Belvédère, à Vienne.

Armes Ducales, autrefois déposées dans la Salle du Conseil des Dix, aujourd'hui au Musée du Belvédère de Vienne.

chaque ouvrier pût emporter chez lui tout ce qui avait servi à son repas; son gobelet, son couvert, son assiette et son linge.

Deux anonymes, l'un du seizième siècle, l'autre du dix-septième, nous ont laissé deux portraits de deux Doges célèbres, Luigi Mocenigo et Antonio Priuli; le Mocenigo a un intérêt particulier, car il montre un Doge en armes et en cuirasse, tenant le glaive en mains. Priuli,

lui, porte la robe d'or; des Turcs vaincus, enchaînés parmi des trophées, forment le cadre du premier; la Gloire lui offre son laurier, la Victoire sonne de la trompe. Priuli, plus pacifique, n'a que les attributs de l'abondance et de la paix. Un portrait d'un caractère plus pénétrant encore nous a été laissé par Giovanni Bellini : c'est celui du Doge *Leonardo Loredano,* qui occupa vingt ans le trône ducal de 1501 à 1521. Aujourd'hui au *National Gallery* de Londres, cet admirable portrait appartenait autrefois aux Grimani et décorait leur palais de Venise. Nous pourrions pousser plus loin la reproduction des traits des Doges; tous, à part celui de Marino Faliero, figurent dans la frise de la salle du grand conseil : mais nous devons nous borner, et nous sommes assez riches en ce genre d'illustration pour espérer que le lecteur s'est fait une idée juste du costume et du caractère des Doges du quinzième et du seizième siècle.



Fourreau
de l'Épée du Péloponnésiaque.

Afin de compléter encore nos documents relatifs aux Princes Sérénissimes, nous avons recherché aussi quelques-unes des armes et armures qui peuvent sûrement leur être attribuées. Nous avons trouvé d'abord à Paris, dans l'admirable collection d'objets du seizième siècle du baron Adolphe de Rothschild, le glaive splendide qu'il a eu le goût de choisir lors de la dispersion de la collection Séchan, et qu'il a courageusement enlevé au feu des enchères. On ne saurait payer trop cher un objet d'art aussi incomparable. Autant que les procédés qui sont à notre disposition permettent de reproduire une composition de cette nature, nous avons essayé de donner une idée de cette arme unique. Nous ne doutons pas, à cause du caractère du glaive, du goût qui a présidé à la composition, et surtout à cause de la propriété de certains attributs (par exemple de la présence du croissant d'argent qui figure sur la poignée et qui est l'emblème d'un triomphe sur les Turcs), qu'il n'ait dû appartenir à quelque illustre capitaine de Venise (Sébastien Venier, peut-être, le vainqueur de Lépante) (1). Le glaive qui lui fait pendant, d'un

(1) M. Armand Baschet nous communique une note précieuse copiée de la main d'un homme enlevé trop tôt à l'affection de ses compatriotes : Vincenzo Lazari; c'est le catalogue, rédigé en 1726, des armes qu'on conservait encore à cette époque dans la salle du Conseil des Dix. C'est un document d'un grand prix pour les amateurs. En parcourant les salles du musée de l'arsenal de Venise, où, d'ordre public, on a transféré tout ce qui formait encore au siècle dernier ce qu'on aurait pu appeler l'arsenal du Conseil des Dix, on se rendrait aisément compte de ce qui manque à cette précieuse collection. Le nombre des objets qui ont disparu est considérable, et nombre de ces objets sont dans les collections des grandes villes d'Europe. Voici les mentions qui pourraient être relatives aux armes dont nous parlons : « *Stocchi n° 3, Cioe uno del Serenissimo Principe Ziani, e due donati da Sommi Pontifici. — Una Cortella del Serenissimo Principe Venier.* » C'était plutôt un musée qu'un arsenal, car, si les armes étaient nombreuses, l'inventaire mentionne aussi des tableaux, des statues, des gemmes et objets d'art. L'inventaire se termine par ces mots qui expliquent la confusion qui a dû régner au siècle dernier, dans la désignation des objets : « Ma sono perdute le Memorie precise per la loro Antichità. »

goût si inférieur et d'un rococo si banal, frappant exemple d'un art de décadence opposé à celui du seizième siècle, est cependant d'une haute importance historique : c'est celui de Morosini, le fameux *Péloponnésiaque.* Venise, comme un souvenir de sa grandeur passée, conserve l'arme dans le Trésor de Saint-Marc. On verra, par les attributs, que c'est là une arme d'apparat, un présent pontifical fait par le pape Alexandre VIII au Doge vainqueur du Péloponnèse. Comme il était interdit par les lois aux grands dignitaires de la République de recevoir des présents des étrangers, et que d'autre part on ne pouvait refuser cet hommage d'un pontife, le présent devint une propriété nationale. M. Naya a bien voulu le photographier à notre demande, et nous l'en remercions ici.

Le bouclier, le casque et l'épée qui figurent sur la même feuille appartenaient à la famille des Ziani et faisaient partie autrefois du Musée de la salle du Conseil des Dix. En 1866, les Autrichiens ont emporté ces trophées à Vienne; ils sont encore aujourd'hui dans le palais impérial, quoique presque tous les documents d'archives enlevés à Venise, objets d'art et souvenirs historiques de toute sorte, aient été depuis restitués au royaume d'Italie. On a singulièrement erré à propos de ces armures, et, sans prendre garde à l'époque à laquelle elles appartiennent, on les a attribuées au doge Ziani lui-même. Or, Sébastien Ziani est de 1173, et Pierre est de 1205, de sorte que ni l'un ni l'autre ne peuvent réclamer une rondache et un casque qui, par leur caractère, sont manifestement des premières années du seizième siècle, tandis que l'épée fleurdelisée, beaucoup plus ancienne, serait cependant tout au plus de la fin du quatorzième siècle. Mais ce qui donne un prix à ces reliques, c'est qu'ayant certainement figuré dans la salle du Conseil des Dix, elles avaient évidemment quelque illustre origine.

Nous terminons ce chapitre consacré au Doge par les attributs de la puissance suprême. — La couronne ducale, — la chaise, — les trompettes, — l'épée, — les flambeaux, — gravés d'après un ouvrage splendide bien connu des bibliographes et imprimé à Venise au dix-septième siècle comme

L'Épée offerte par le Pontife au Péloponnésiaque. Conservée dans le Trésor de Saint-Marc.

un monument à la gloire de la famille des Barbadigo « *numismata Barbadica gente* ». Nous avons eu aussi la bonne fortune de trouver chez un peintre dont le nom est bien connu en France et dont la personne y est très-aimée, M. Florent Willems, le précieux écrin du seizième siècle que nous avons gravé ici ; il était certainement destiné à contenir le *corno;* il porte le symbole du Lion, et le travail des ferrures est digne de la belle époque de l'art vénitien. C'est là un souvenir qui devrait faire envie à M. Barozzi, le sympathique directeur du Musée Municipal de Venise.

Nous rappellerons, pour mémoire, l'origine de ces attributs symboliques du Doge. C'est depuis l'année 1173 que le Prince Sérénissime jouissait du privilége accordé à Sébastien Ziani par le pape Alexandre III. Chassé de ses États par l'empereur Frédéric Barberousse, le pontife en avait appelé aux Vénitiens qui, dans une rencontre navale, avaient détruit la flotte impériale. Le Pape voulut témoigner sa reconnaissance à la République et l'honorer dans son chef; il voulut qu'on portât désormais devant lui *un cierge allumé, une épée dans le fourreau, un fauteuil et un coussin d'or : des hérauts devaient le précéder, portant les étendards de saint Marc flottant au vent, au son des trompettes d'argent.* C'est la mise en scène si scrupuleusement reproduite par nos grandes gravures. Le Doge reçut aussi du Saint-Père ce singulier et poétique privilége d'épouser la mer Adriatique, le jour de l'Ascension,

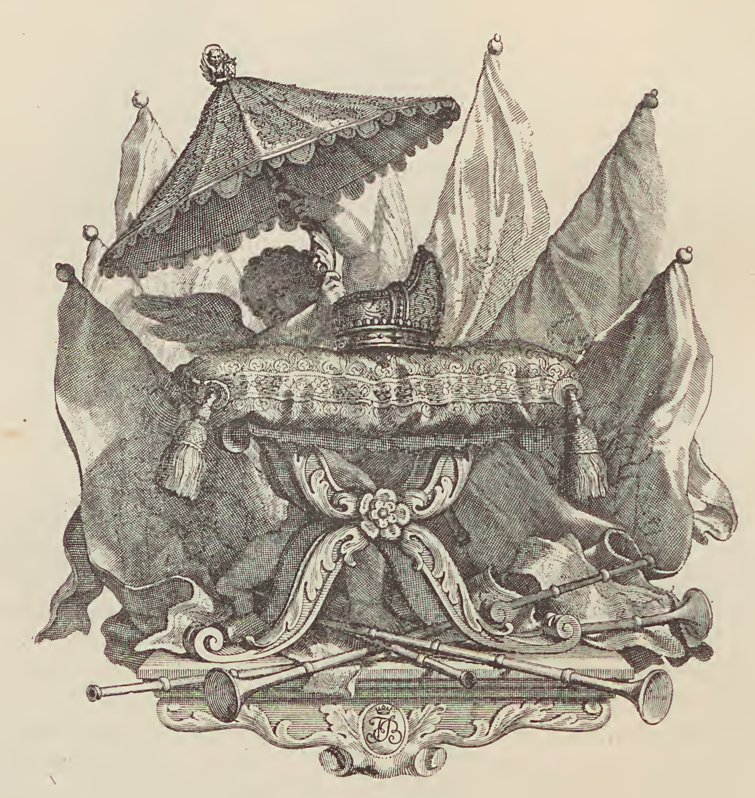


Cimeterre vénitien attribué à Sébastien Venier.

Tiré de la Collection du Baron Adolphe de Rothschild.

en commémoration de la victoire remportée ce saint jour par les Vénitiens. C'est l'origine de la somptueuse cérémonie des *Épousailles de la mer,* et voici la formule employée par le Saint-Père ; seul titre sur lequel les Vénitiens ont pu appuyer leur droit de possession sur le golfe Adriatique :

« Recevez de ma main cet anneau, et qu'il soit une marque de la domination que vous exercez sur la mer. Épousez-la tous les ans, vous et vos successeurs, afin que la postérité sache que cette mer vous appartient par le droit de la victoire et doit être soumise à votre République, comme l'épouse l'est à l'époux. »



Les Attributs du Doge.

LES MÉDAILLES



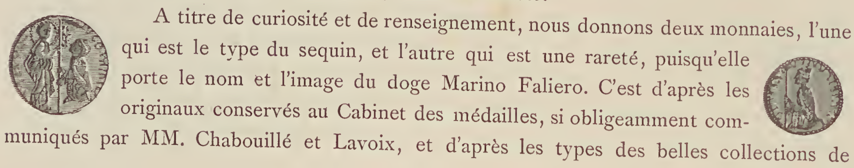
C'EST une tâche difficile, mais qui n'est point banale, que de tenter de donner une idée de la numismatique vénitienne en jetant les bases d'un catalogue des médailles dues à des Vénitiens ou spéciales à Venise, et il faut montrer beaucoup de réserve en entreprenant un tel travail. Venise a le droit de réclamer une grande part dans l'ensemble de la numismatique italienne. Si, comme spécimens, les pièces spéciales à son histoire ne sont pas à la hauteur de celles qui se rapportent à l'histoire du Milanais ou de la République de Florence, la plupart des grands médailleurs qui ont illustré l'Italie étaient pourtant, sinon Vénitiens, au moins sujets de la République et nés sur son territoire. Venise, en effet, pourrait réclamer comme siens Victor Camelio, un des plus grands graveurs de la Renaissance, et Victor

Pisanello, admirable peintre, plus admirable sculpteur et graveur incomparable. Le Pisanello était sujet de la République, né à Vérone. C'est là que ce bel art prend naissance; toute une colonie de graveurs habiles s'y fonde et part de cette ville pour s'illustrer dans les différentes cités d'Italie : Mathieu de Pasti, Della Torre, J.-M. Pomedello, J. Carotto, étaient aussi Véronais; Sperandeo, dont nous retrouvons la signature au bas de quelques médailles de doges, était de Mantoue; Guidisani et Boldu appartiennent encore à Venise, et les Bellini eux-mêmes, qui tiennent une si grande place dans l'école, ne sont pas restés étrangers à ce mouvement.

A part les médailles de Doges, monuments historiques d'une haute valeur, la numismatique vénitienne n'est cependant pas aussi riche qu'on le croirait, et on ne trouve au bas des spécimens que peu de signatures illustres comme celles de Camelio, de Pomedello, de Guidisani et de Sperandeo. On a le droit de s'étonner que les sujets de la République soient allés porter leur talent à l'étranger et ne l'aient que très-rarement consacré à reproduire les traits des doges et des patriciens. Le nom de Pisanello, par exemple, n'apparaît qu'une ou deux fois dans la nomenclature des monuments vénitiens.

C'est dans les mœurs du pays plutôt encore que dans certaines lois restrictives édictées par un Sénat jaloux de ne jamais laisser les personnalités dominer dans l'État, que je chercherais volontiers la raison de cette anomalie. Où vit-on jamais, moins qu'à Venise, un hommage personnel rendu par la République à une personnalité qui a bien mérité de la patrie par quelque victoire décisive? Où vit-on moins de statues élevées à des particuliers, Patriciens, Hommes d'État, Capitaines ou Artistes? Même quand les temps changeront, quand les lois seront moins jalouses et la République moins austère, on attachera encore un prix exceptionnel à ces hommages publics rendus à un seul par le suffrage de tous. Les tombeaux, sans doute, sont là pour protester par leur luxe et leur pompe; mais on n'élève de tombeaux que pour les morts, et les morts ne conspirent pas : aussi la République ne s'oppose-t-elle pas à ce déploiement considérable. Si la statue du Colleoni se dresse orgueilleuse et fière sur la place San Giovanni e Paolo, ce n'est que quelques années après que le grand capitaine est descendu dans la tombe; et encore le Sénat discute-t-il avec passion l'acceptation du legs qu'il a fait à la République, parce que ce legs implique un contrat entre le défunt et l'État de Venise, et quand les Pregadi se décident à l'accepter, au lieu de dresser l'image de bronze dans la place Saint-Marc, on la relègue à San Giovanni e Paolo.

Nous essayerons ici de dresser un catalogue de la numismatique vénitienne; si c'est une tâche difficile, elle n'est point impossible, et, si imparfait que puisse être le résultat de nos efforts, d'autres viendront après nous qui rectifieront et compléteront un travail dont nous ne nous exagérons pas la valeur, et qui, pour les illustrations, ne correspond pas tout à fait à notre attente : mais nous ne pouvions nous dispenser de faire cet essai dans un livre qui a pour titre : *Venise, l'histoire, l'art, l'industrie, la ville et la vie.*



A titre de curiosité et de renseignement, nous donnons deux monnaies, l'une qui est le type du sequin, et l'autre qui est une rareté, puisqu'elle porte le nom et l'image du doge Marino Faliero. C'est d'après les originaux conservés au Cabinet des médailles, si obligeamment communiqués par MM. Chabouillé et Lavoix, et d'après les types des belles collections de

MM. His de la Salle et Dreyfus que nous avons reproduit les spécimens qui figurent dans ce chapitre. M. Armand, collectionneur passionné des dessins de maîtres et des médailles, a bien voulu nous communiquer ses documents pour corroborer les nôtres. Nous devons aussi nos remercîments à M. Hoffmann pour ses indications.

ESSAI DE CATALOGUE DES MÉDAILLES VÉNITIENNES

LES DOGES



Franciscus Foscari, Dux, — François Foscari, doge. — Buste à droite. — Revers : *Venetia magna* (Venise la grande). — Une femme assise sur un trône orné de têtes de lions, tenant d'une main une épée nue, et de l'autre un bouclier sur lequel on voit un lion de Saint-Marc ; elle foule deux hommes au pied. On lit en exergue la signature dugraveur A. N.

François Foscari fut élu doge en 1423. Il fut déposé en 1457, parce que son fils Jacques fut accusé d'avoir reçu des présents de plusieurs princes.



Pascal Marip. Venetum Dignus Dux. — Buste à droite du doge Malipieri coiffé de la corne ducale. — Rs : *Pax Augusta — Opus M. Guidisani.* — Figure de la Paix demi-nue, debout, tenant une palme (cabinet de Turin).

Pasquale Malipieri est élu doge en 1457.

Pascalis Maripetrus. Venetum Dignus Dux. — Buste à gauche du doge Pascal Malipier coiffé de la corne ducale. — Rs : la dogaresse, buste à gauche d'une femme âgée, coiffée d'une toque basse, avec un voile tombant en arrière. — En exergue l'inscription : *Inclitae Johannae Almae Urbis Venetiae. Ducissae* (cabinet de Turin), 1457.



Christophorus Mauro. Dux, — Christophe Moro, doge. — Buste à gauche. — Rs : *Religionis et justiciæ cultor* (Ami de la religion et de la justice). — L'inscription est au milieu de la pièce et entourée d'une couronne.

Christophe Moro, élu en 1462 et mort en 1471.

Christophorus Mauro Dux. — Mêmes buste et inscription que le précédent avec le revers de la médaille de Foscari : *Venetia Magna.*

Nicolaus Marcellus Dux, — Nicolas Marcello, doge. — Buste à gauche, avec le manteau ducal et la corne. En exergue : G. T. fecit. — Rs : Une croix entourée d'un soleil, avec la légende : *In nomine Patris omne genu flectitur cœlestium terrestrium infernorum* (Au nom du Père, tout genou fléchit dans le ciel, sur la terre et dans les enfers). (Cabinet de Vienne), 1473.

Aloysius Mocenigo Dux Venetiarum. — Tête à gauche. — Rs : *Sic sola gloriatur Venetia.*

Johannes Mocenigo Dux, — Jean Mocenigo, doge. — Le buste du doge, avec la corne, à gauche. — Sans revers.

Élu, 1478 ; mort, 1485.

Alvise Mocenigo Dux Venetiar. — Buste à gauche du doge. — Rs, inscription : *Sic sola gloriatur Vene* (cabinet de France).

Aloy. Mocenigo. — Le doge agenouillé devant saint Marc. — Rs : *Domini est assumptio Vostra.*

Augustus. Barbadicus. Venetor. Dux. — Buste à gauche, coiffé de la corne ducale. — Médaille sans revers (1501).

Augustus Barbadicus Venet. Dux. — Buste à gauche. — Rs : Venise assise, tenant un glaive de la main droite.





Augustinus. Barbadicus. Venetorum Dux, — Augustin Barbadigo, doge de Venise. — Buste de trois quarts d'Augustin Barbadigo, coiffé de la corne ducale. — Le doge revêtu des insignes, tenant à deux mains la bannière de Venise, à genoux devant le lion ailé de Saint-Marc. En exergue : *Opus Sperandio*. — Ouvrage de Sperandeo (cabinet royal de Munich).

Augustinus Barbadicus. — Buste à gauche. — Rs : *Equitatis et innocentiæ cultor* (*Opus Victoris Camelio*).

Marcus Barbadigo Dux Venetiar. — Buste à droite du doge M. Barbadigo avec la couronne ducale. — Rs : *Servavi Bello Patriam Morboque fameque, justitiam fovi, plus dare non potui.* — L'inscription au milieu d'une couronne de lierre.

Augustinus Barbadigo. Dei Gratia Dux Veneciarum — E. T. C., — Augustin Barbadigo, par la grâce de Dieu, Duc de Venise, etc. — Le buste est à gauche. — Rs : *Optima Principis Memoria.* — Excellent souvenir du prince.

Leonardus Lauredanus D. V. — Tête à droite. — Rs : Deux chevaux lancés au galop, traînant un char sur lequel le doge est à genoux au pied de la figure de Venise assise sur un lion. — Signée « Agripp. Fac. »

Leonardus Lauredanus Dux Venetiar. — Rs : *Optimi Principis Memoria*, écrit dans le champ (1501).

Leonardus Lauredanus Dux Venetiarum, etc., — Léonard Lorédan, doge de Venise, etc. — Buste à gauche de Léonard Lorédan, coiffé de la corne ducale. — Rs : *Æquitas Principis* (Équité du prince). — L'Équité debout, tenant sa balance d'une main (cabinet de Vienne), 1501.

Antonius Grimanus Dux Venetiarum, — Antoine Grimani, doge de Venise. — Le buste est à gauche. — Rs : *Justitia et Pax osculatæ sunt* (la Justice et la Paix se sont embrassées). — Deux figures allégoriques se donnant la main (1521-1523).

Andreas Griti Dux Venetiarum. MDXXIIII. Divi Francisci. (Église) de Saint-François, 1524. — Vue de la façade de l'église de Saint-François, à Venise. a. n. s. p. f. (Ces initiales représentent la signature d'Andrea Spinelli, graveur Parmesan.)

Andreas Griti. Dux. Venetiarum, — Andrea Gritti, doge de Venise. — Le buste est à gauche. — Rs : *Francisci Divi.* (Église) de Saint-François. — Façade de l'église de Saint-François, à Venise.

Andreas Gritti. Venetiarum. Princeps Anno LXXXII, — André de Gritti, prince de Venise, l'an (de son âge) quatre-vingt-deux. — Le buste est à droite. — Rs : *Dei Optimi Maximi Ope* (par le secours de Dieu très-bon, très-grand. — « La Fortune nue tient d'une main une corne d'abondance, de l'autre un gouvernail; elle est debout sur un globe qu'un dragon entoure de ses replis. » — En exergue : *Johannes Zacchus Fecit* (signature de Jean Zacchi).

Andreas Gritti. Dux Venet. — Buste du doge coiffé de la corne. — Sans revers. — En exergue : *Equitas Principis* (cabinet de France).

Andreas Gritti Dux Venetiæ, etc. — Buste à gauche. — Rs : Venise assise sur un trône, la tête ceinte d'une couronne, à la main droite une corne d'abondance, à la gauche le lion de Saint-Marc, à droite des armes. — En exergue : *Venet* (cabinet de Vienne).

Andreas Gritti. — Tête du doge presque de face avec le manteau. — Légende : *Andr. Grittus Venet. Prim.* — Pas de revers.





Marcus Antonius Trevisanus, Dux, — Marc-Antoine Trevisani, doge. — Le buste est à droite. — Rs : Marcus Antonius Trevixano Dei Gratia Dux Venetiarum, etc., Vixit. Ano. I. in Principatu. Obiit, mdliiii (Marc-Antoine Trevisani, par la grâce de Dieu, doge de Venise, etc., vécut un an dans le dogat et mourut l'an 1554).

Hieronimus. Priolus. Venetiarum Dux Anno ætatis LXXV, — Jérôme Prioli, doge de Venise l'an III, le soixante-quinzième de son âge. — Le buste est à gauche. — Rs : Anno. Salutis MDLXI. Dux LXXXVI VRBE condita MCXLI (l'an de salut 1561, l'année 1141 de la fondation de Venise). — Légende : Adria Regi Maris (la

reine de l'Adriatique). « Venise assise au bord de la lagune, tenant à la main une palme, près d'elle une galère. »

Jérôme Prioli, élu doge en 1559, mort en 1567.

Hieron. Priol. Vene. Dux Ano III Principatus VIII ætatis LXXX, — Jérôme Prioli, doge de Venise l'an 8 de son dogat, le quatre-vingtième de son âge. — Buste à droite; on lit dans le champ la date 1566.— Rs : *Justicia et Pax osculatæ sunt* (la Justice et la Paix s'embrassent).



Hieronimus. Priolus Ven. Dux, — Jérôme Prioli, doge de Venise. — Buste à droite de Jérôme Prioli coiffé de la corne ducale. — Rs : I. P. V. AN. VIII ME. II. DI. IIII OB. AN. MDLXVII. M. N. D. IIII (il gouverna huit ans deux mois et quatre jours, mourut l'an 1567, le quatrième jour du mois de novembre (cabinet de Vienne).



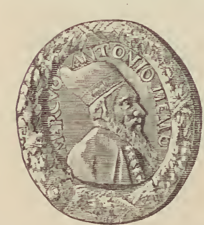
Nicolaus Da Ponte Dux Venetiarum. — Son buste. — Rs : Venise tient à la main un laurier, elle couronne un lion.— Dans le fond la perspective de la place Saint-Marc et le Campanile (1585). (Voir le Cul-de-lampe à la fin de ce Chapitre.)

Maurocena Maurocena. — Buste de la dogaresse Morosini coiffée du Corno. Sans revers.

Marinus Grimanus. Dux Venetiarum, — Marin Grimani, doge de Venise. — Buste à droite de Marin Grimani coiffé de la corne ducale. — Rs : *Sydera Cordis* (l'astre de son cœur). — Le lion de Saint-Marc grimpant, tenant une croix dans une de ses pattes. — A l'exergue, 1595 (cabinet de M. Rollin).

Leonardo Donato Dux Venetiarum, 1606. — Buste à gauche. — Rs : *Sola Virgo intacta manet* (signée Lothar) (cabinet de France).

Marcus Antonius. Memmo. Dux. Venetiarum. — Buste à droite (grand module), corne ducale ornée de nielles, robe ducale à grands brocarts, boutons saillants. (Médaille de François Dupré), 1612.

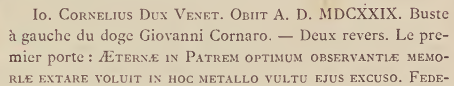




Marco Antonio Memmo. — Médaille ovale avec une bélière. — Buste à droite entouré d'une couronne de fruits. — Rs : Le lion de Saint-Marc debout tient le corno et l'écusson des Memmo.

Cornelius. Dux. Venet. Obiit Anno Domini 1629. — *In Patrem optimum* (cabinet de France).

Io. Cornelius Dux Venet. Obiit A. D. MDCXXIX. Buste à gauche du doge Giovanni Cornaro. — Deux revers. Le premier porte : Æternæ in Patrem optimum observantiæ memoriæ extare voluit in hoc metallo vultu ejus excuso. Federicus card. Cornelius Romæ. Ann. Dom. MDCLXXXVII. — Second revers : Federicus S. R. E. (*Sanctæ Romæ ecclesiæ*) Cardinalis Cornelius Fran. — Signée : Travanus (*Trivani*). — Buste à droite du cardinal Federico Cornaro, fils du doge Giovanni Cornaro. — 1625.



PAPES — PATRICIENS — CARDINAUX



Johannes Æmo Venet. Veronae Praetor. — Buste à gauche d'Emo, barbu, coiffé d'une calotte. — Rs : Minerve debout porte la main à un olivier; à côté Mars debout, appuyé sur un cheval, tient une lance et un bouclier. — *Et Paci et Bello — 10. Maria. Pomedellus Veronensis E.*

Giorgius Hemo. Prove. Venetorum. Maximil. Dux. Austriae. M.DVII. — Buste à gauche d'Emo, barbu, avec la calotte. — Rs : *Alter alterius Vice. Maximilianus et Maria Aust. Rex et Regina Bohemiae.* — L'inscription en creux est écrite au rebours dans deux cercles.

Ant. Mula dux Cretae X vir III com. IIII. — Rs : *Fratrum Concordia*, 1538. *And. Sprin.* (Méd. d'André Spinelli, de Parme.)

Cet Ant. Mula fut fait Duc de Crète en 1536.

Petrus Barbus Venetus. Cardinalis Sancti Marci, — Pierre Barbo, Vénitien, cardinal de Saint-Marc. — Rs : Has ædes condidit anno Christi. M.CCCC.LV (il a fondé cet édifice l'an du Christ 1455).

C'est le pape Paul III, mort en 1471, fondateur du palais de Venise, résidence de l'ambassadeur de la République à Rome.

Antonius Contarenus. — Buste à gauche de Contarini. Patavium MDXL, figure casquée assise, tournée à droite, tenant de la main gauche une corne d'abondance et de la main droite une balance.

Ce Contarini était ambassadeur de la République auprès de Charles-Quint et de Paul III.

M. A. Contarenus. IVLIENS. Preses. MDXXX. — Buste à droite de Contarini. — Rs : Une figure de femme nue debout, tenant une lance; auprès d'elle, un bouclier et un casque, avec l'inscription : Confecta Pace.

Francesco Comenduni. — Buste à gauche de Francesco Comendone à l'âge de trente ans. — Rs : Une femme à double face debout sur un socle, la main gauche sur la poitrine et un fuseau à la main droite; près d'elle, à droite, un petit génie ailé qui porte une couronne, avec la légende Amicitia.

Né à Venise, en 1523, ce Comendone fut fait cardinal en 1565; il est mort en 1584.

Orsatus. Justinianus Venetus. Et. D. Eques. — Buste à droite d'Orsato Justiniani, patricien de Venise. — Rs : Un ours grimpe à un palmier près d'un lion couché, avec l'inscription : Volontas Senatus. La pièce est signée : Opus M Guisani.

Ce Justiniani était procurateur de Saint-Marc en 1459; il est mort en 1464.



Dominicus. Cardinalis. Grimanus. — Buste à droite du cardinal, la tête nue. — Rs : La Théologie debout, tenant par la main la Philosophie assise, avec l'inscription : Theologia Philosophia. (V. Camelio).

C'est le Grimani du fameux bréviaire de Saint-Marc; il est né en 1463. Cardinal en 1493, il meurt en 1523.



Stephanus Magnus Domini Andreæ filius. — Buste à gauche de Stefano Magno. — Rs : Neptune assis sur un dauphin, le pied droit posé sur une corne renversée, à la main gauche une couronne et un trident. — La pièce est signée : Johanes Maria Pomedelius Veronensis. F. M. DXIX.

Ce Stefano Magno, patricien de Venise, était gouverneur de Trévise en 1527.

Ioannes. Delphino. Orator. Venetvs. — Le buste à droite avec l'inscription. — Rs : la même inscription avec les trois Dauphins l'un au-dessus de l'autre sur le champ d'un écusson ovale avec guirlandes.

LITTÉRATEURS — PEINTRES — MUSICIENS — TYPOGRAPHES ARCHITECTES — GRAVEURS



F. Diedus. Literar et justitiæ cultor. SE. VE. — Buste à gauche de François Diedo. La tête couverte d'un bonnet. — Rs : *Duce virtute* MCCCCLXXV. — Sur le haut d'une roche un personnage à demi nu appuyé sur un lion. — Au bas le centaure Nessus enlevant Déjanire et poursuivi par Hercule (Collection Dreyfus).

Philosophe et jurisconsulte, fut ambassadeur de Venise en 1470 et 1481. Mort à Vienne en 1483.



Gentilis Bellinus Venetus Eques Comesque. — Buste de G. Bellini. — Rs : « *Gentili tribuit quod potuit viro natura hoc potuit Victor et addidit* (par V. Camelio).

Joannis Bellinus Venet pictor op. — Buste de Jean Bellini. — Rs : *Virtutis et ingenii Victor Camelius faciebat.* — Une chouette au revers.



P. Diedus. — Buste à gauche de P. Diedus. — Médaille sans revers. — 1507.

Aloysius Diedo prim. S. Marci Vene. — Son buste, et au revers celui du doge Gerolamo Priuli. 1566.

Érudit, poëte, orateur; il était Primicier de Saint-Marc.

Franç. Quirinus. — Son buste, au Rs l'inscription : *Perpetua Soboles.*

Poëte vénitien, orateur, vivait vers 1544.

Hadria Divi Petri Aretini filia, — Adria, fille du divin Pierre Arétin. — Buste à gauche d'Adria Arezzo, tête nue, les cheveux tressés. — Rs : Catarina Mater (Catherine sa mère). — Buste à droite de Catherine Sandella, coiffée comme sa fille.

Elle est née en 1537 et mariée en 1549. Mazuchelli indique une autre médaille de Catherine Sandella, dédiée à elle seule.

Divus Petrus Aretinus, — le divin Pierre Arétin. — Buste à droite de l'Arétin, la tête nue, portant au cou une chaîne d'or. — Exergue A. V. (Ces lettres sont sans doute les initiales du graveur). — Rs : I principi tributati da i popoli. Il servo loro tributano (les princes qui lèvent des tributs sur les peuples les déposent aux pieds de leur serviteur). — L'Arétin, la tête nue, vêtu à l'antique et assis sur une chaire curule élevée sur une estrade; il tient sous un bras un livre et s'incline pour saluer des personnages vêtus à l'antique qui déposent à ses pieds des vases précieux et des bijoux (cabinet de Vienne).

Divus Petrus Aretinus. Flagellum Principum, — le divin Pierre Arétin, fléau des princes. — Buste à gauche de l'Arétin, la tête nue; il porte au cou une chaîne d'or. — Rs : Veritas Odivm Parit (la vérité enfante la haine). — La Vérité nue, assise sur un rocher, pose un pied sur le corps d'un démon à demi agenouillé à ses pieds; une femme ailée, placée derrière la Vérité, soutient une couronne sur sa tête; au-dessus, Jupiter porté sur l'aigle et tenant la foudre (cabinet de Vienne).

Il en existe une autre avec la même légende : Veritas odium Parit; la différence est dans l'inscription du nom, qui est en abrégé.

Div. Petrus. Aretin. Flagel. Principum. — Rs : Tête de satyre coiffée de phallus, avec l'inscription : Totus in toto et totus in qualibet parte.

Div. Petrus. Aretin. Même médaille, avec le mot Flagellum en entier.

Ticianius Chadubrius. Pictor, Titien de Cadore, peintre. — Buste à gauche du Titien. Médaille sans revers (cabinet de Vienne).



Titianus Pictor et Eques Cæsareus, — Titien, peintre et chevalier de l'Empire. — Une tête du Titien à gauche, barbue, coiffée d'une calotte. — Rs : Une bacchante jouant de la double flûte, suivie d'un petit Amour portant un thyrse.

Philippo. Maserano Veneto. Musis. Dilecto, — à Philippe Maserano, Vénitien, cher aux Muses. — Rs : Virtuti. Omnia. Parent (tout obéit au talent). — La face représente le buste tête nue; au revers, un Arion sur un dauphin. Dans le champ est écrit : ARIONI (à Arion. — En exergue, l'inscription suivante : M.CCCC.LVII. OPUS. Johannis Boldu Pictoris. Ouvrage de Jean Boldu, peintre.

Nous n'avons rencontré cette médaille dans aucune des collections que nous avons visitées. L'artiste musicien qu'elle représente est inconnu; mais elle est intéressante, parce qu'elle est gravée par un peintre vénitien dont l'existence n'est attestée que par ses médailles.

Boldu Giovanni. — Le buste à gauche de Giovanni Boldu, la tête coiffée d'un bonnet; la légende est moitié en grec, moitié en hébreu. — Rs : Un jeune garçon nu, assis la tête appuyée sur sa main tournée à gauche; derrière lui, une femme âgée se frappant du fouet; devant lui, un génie ailé, la tête levée au ciel, tenant un calice. — Signée : Opus Joannis Boldu. Pictoris Veneti M.CCCC : VIII. (Le chiffre intermédiaire qui donnerait la date exacte manque).

Giovanni Boldu. — Buste de Jean Boldu à gauche, la tête couronnée de lierre. — Rs : Opus Joannis Boldu Pictoris. Venetus xografi. MCCCCLVIII. — Deux génies funèbres pleurant sur une tête de mort.

Les œuvres de Boldu sont datées de 1447 à 1458.

Jacobus Sansovinus Sculptor et Architect. — Buste à droite de Jacopo Sansovino, barbu, coiffé d'un chapeau, couvert d'un manteau à large collet de fourrure (1477-1570). — Sans revers.

C'est le grand Sansovino, Directeur des Constructions de la République.

Victor Camelius sui ipsius effigiator. — Buste à droite de Camelio. — Rs : L'inscription Favæ. For. Sacrif.



C'est le grand médailleur, sujet de la République et né à Venise; la médaille est de 1508.



Sebastianus. Rhenerus. Jacobi. F. anno XLVII. — Buste à droite, tête nue, à longs cheveux. — Rs : Une femme nue sur un îlot, tenant à la main un étendard avec la légende : Memoriæ. originis. Venet.

Aldus. Pius. Manutius, — Alde Pius Manuce. — Le buste est à gauche. — Rs : ΒΡΑΔΕΩΣ ΣΠΕΥΔΕ (hâte-toi lentement). — Un dauphin enlace une ancre.

C'est le célèbre imprimeur de Venise (voir la Typographie); il est mort vers 1515. Il avait pris pour marque une ancre avec un dauphin.

CAPITAINES — CONDOTTIERI

Hieronimus. Saornianus. Osopi. Dominus, — Jérôme Savorniano, seigneur d'Osopo. — Le buste est à droite, la tête est nue, les cheveux flottent sur les épaules. — Rs : Osopum. in. Iesu. defensum (Osopo défendue en Jésus-Christ).

Ce Savorniano défendit le Frioul pour les Vénitiens contre l'empereur Maximilien; la défense d'Osopo date de 1513. Le général n'était pas Vénitien, il était d'Udine; mais on lui donna d'abord le droit de cité et il entra au Sénat après sa victoire sur Maximilien. La République le nomma comte de Belgrade. Il fut deux fois ambassadeur en Suisse et mourut en 1529.

Bartholomæus. Caput. Leonis. Magnus. Capitaneus Venetus. Senator, — Barthélemy Colleoni (tête de lion), grand capitaine, sénateur de Venise. — Le buste est à gauche, la tête est coiffée du mortier comme celle du Piccinino. — Rs : Justitia. Augusta et Benegnitas. Publica (*justice du gouvernement et faveur publique*). — Un homme nu, assis sur une cuirasse, tenant un fléau. Dans le champ : Opus. Marci. Guidisani (*ouvrage de Marc Guidizani*).



C'est le fameux Colleoni, le grand condottiere dont nous avons esquissé la vie au chapitre « la Sculpture ». Nous nous sommes dispensé de reproduire la médaille, ayant déjà donné deux portraits de lui dans le courant de l'œuvre. Cette médaille date de la fin du quinzième siècle.

Nicolaus. Piccininus. Vicecomes. Marchio. Capitaneus. Maximus AC. Mars. Alter, — Nicolas Piccinino, vicomte, marquis, très-grand capitaine et émule de Mars. — Rs : Un griffon allaitant deux enfants, avec l'inscription Braccius Piccininus.

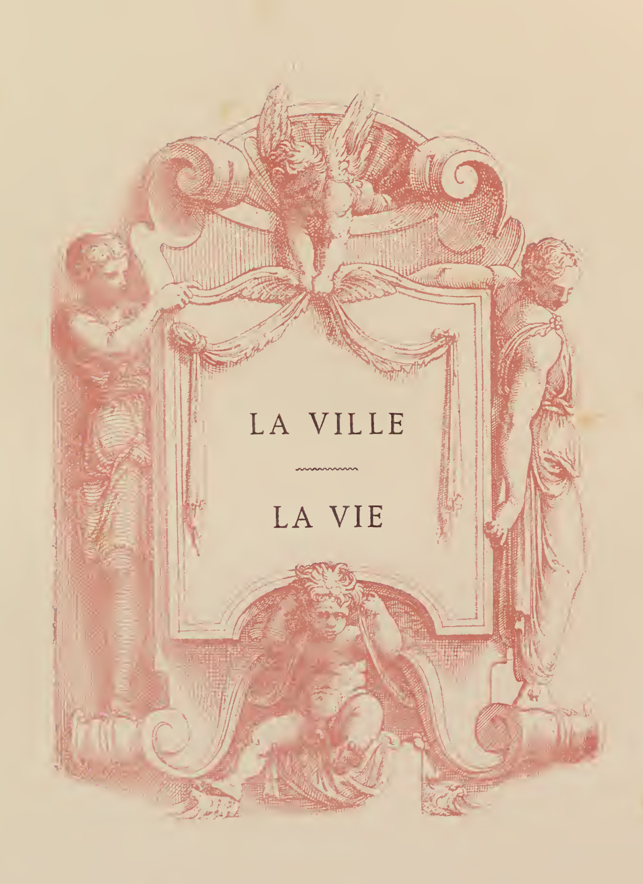
Nous avons voulu reproduire les traits du grand ennemi de Venise, de ce fameux condottiere à opposer au Colleoni, qui battit plusieurs fois les Vénitiens engagés dans une lutte contre Visconti.

Cette médaille, qui est d'un grand module et dont nous avons dû modifier la dimension, est signée au revers : Opus. Pisani. Pictoris. Elle doit dater de 1438.

Magni. Sultan. Mahometi II. imperatoris, — image du grand sultan Mahomet II, Empereur. — Buste à gauche de Mahomet II. — Au revers : Gentilis Belenus. Venetus. Eques. Auratus. Comes. Que Palatinus. Fecit (*ouvrage de Gentil Bellini, Vénitien, chevalier décoré d'une chaîne d'or et comte palatin.* — Dans le champ, on voit trois couronnes superposées qui font allusion aux principales souverainetés de Mahomet II, Constantinople, Trébizonde et Iconium.

Cette pièce est due, comme on le voit, à Gentile Bellini, qui fut envoyé par la République à Mahomet II. On a dans la légende les titres dont la République et l'empereur d'Allemagne l'avaient honoré. Gentile était aussi pensionnaire de la République. La médaille doit être du dernier quart du quinzième siècle.

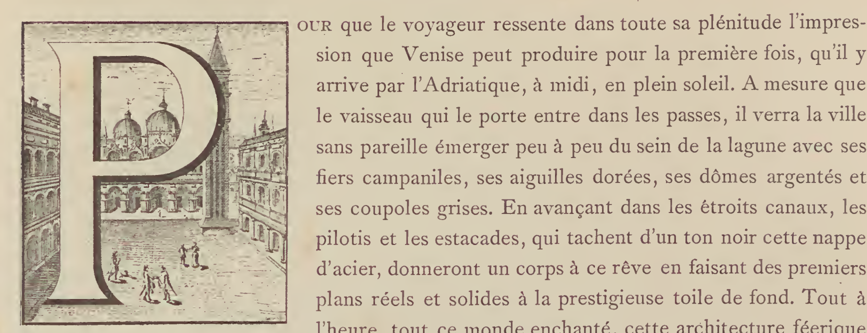
Revers de la Médaille de Nicolo da Ponte, Doge (1578).


LA VILLE
LA VIE



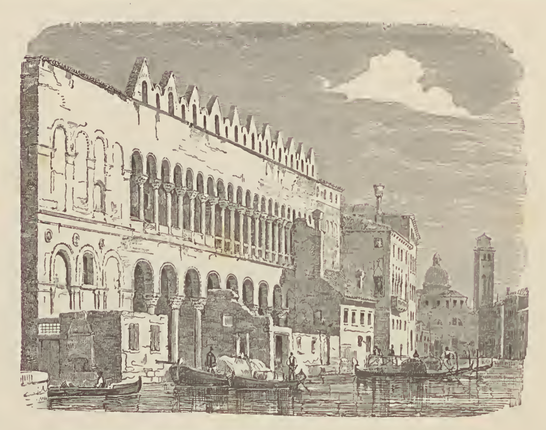
Le Palais Ducal, la Riva et la Pointe des Jardins.

LA VILLE ET LA VIE



Pour que le voyageur ressente dans toute sa plénitude l'impression que Venise peut produire pour la première fois, qu'il y arrive par l'Adriatique, à midi, en plein soleil. A mesure que le vaisseau qui le porte entre dans les passes, il verra la ville sans pareille émerger peu à peu du sein de la lagune avec ses fiers campaniles, ses aiguilles dorées, ses dômes argentés et ses coupoles grises. En avançant dans les étroits canaux, les pilotis et les estacades, qui tachent d'un ton noir cette nappe d'acier, donneront un corps à ce rêve en faisant des premiers plans réels et solides à la prestigieuse toile de fond. Tout à l'heure, tout ce monde enchanté, cette architecture féerique flottait dans l'azur; peu à peu, tout est devenu distinct; les points vert sombre forment la pointe des jardins; cette masse d'un rouge sombre, c'est la ligne des fabriques de la marine avec ses vieilles maisons atteintes de la lèpre et ses cales noirâtres où se dressent les vertèbres des polacres et des felouques en construction : la ligne blanche éclatante sous les rayons du soleil, c'est la *Riva dei Schiavoni,* toute frémissante de son monde bariolé de gondoliers, de marchands de pepini, de matelots grecs et de Chioggiotes. Le palais rose aux arcs trapus, c'est

le Palais Ducal. Le bâtiment va jeter l'ancre devant la Piazzetta, il côtoie l'île blanche et rose, qui porte Sainte-Marie-Majeure, la fille du Palladio dont le campanile, ferme, et d'une élégance grecque, se détache sur le ciel. En face de lui, à la proue, le voyageur a le Grand Canal avec la Douane où la Fortune tourne au vent sur sa boule d'or; devant elle se dressent les doubles dômes de la *Salute* avec leurs grandes consoles renversées, faisant à cette avenue liquide, bordée de palais, la plus majestueuse des entrées.



Le *Fondaco des Turchi*, sur le Grand Canal (avant sa Restauration).

Celui qui aborde ainsi pour la première fois à Venise a réalisé un rêve, le seul peut-être



Le Palais Corner, sur le Grand Canal.

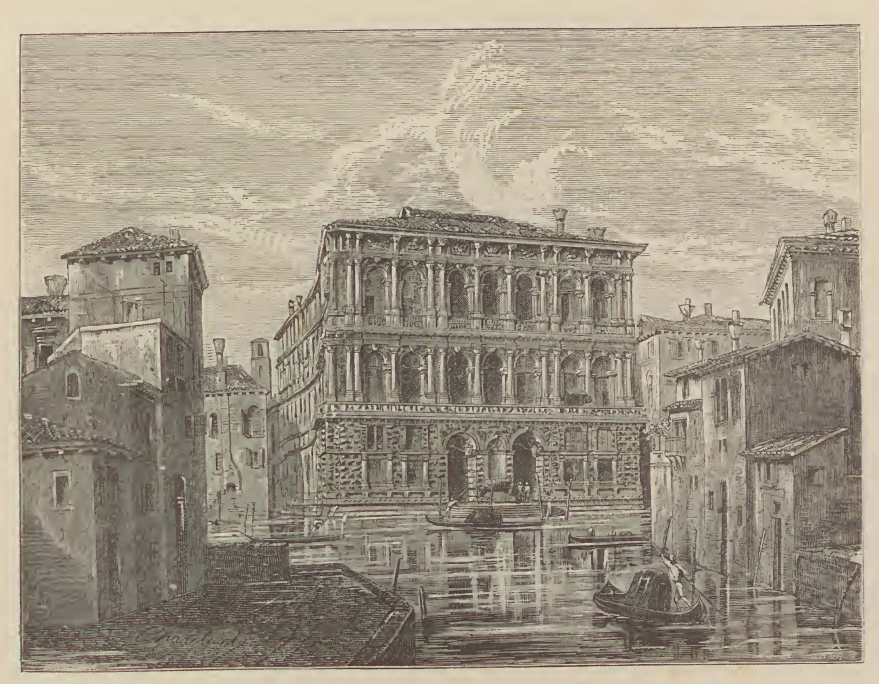
qui soit dépassé par la réalité : et, s'il a le bonheur de jouir des choses de la nature, s'il fait

sa joie d'un reflet dans l'eau, d'un ton rose qui se mêle à un gris d'argent, s'il aime la lumière et la couleur, le mouvement pittoresque des places et des rues italiennes, la bonhomie du peuple et son doux parler qui semble un gazouillement d'oiseau, il aura devant lui tout un avenir de jouissances sans secousses, rien qu'en se laissant vivre pendant quelques jours sous le ciel vénitien.



La Ca Doro, sur le Grand Canal.

Mais si, au lieu d'entrer par l'Adriatique, le voyageur vient de France ou de la Péninsule et traverse à la nuit le long viaduc qui rattache la ville à la terre ferme, quelle étrange impression il va ressentir! Glisser silencieusement, en pleine nuit, sur des eaux sourdes et noirâtres, voir passer à droite et à gauche des falots qui tremblotent, entendre le bruit d'une rame qui effleure l'eau, défiler entre des haies d'architecture,



Le Palais Pesaro sur le Grand Canal.

des processions de palais fugitifs qu'on sent plutôt qu'on ne les voit, comme dans une eau-

forte de Piranèse; passer sous des ponts, entendre des cris dont on ne saisit pas le sens, frôler à tout moment de noirs catafalques qui glissent dans l'ombre aussi silencieux que votre gondole; puis, de temps en temps, apercevoir, comme dans un rapide éclair, une silhouette qui se penche à l'avant sur sa rame, une lampe qui brûle au coin d'un canal tournant et se reflète violemment, une fenêtre brillamment éclairée qui fait un trou flamboyant; s'engager dans des ruelles étroites, tourner, virer, naviguer, sans avoir le sentiment du mouvement, et aborder tout d'un coup à un escalier qui plonge ses marches dans l'eau, dans un grand vestibule noble et fier, d'une haute architecture, dans un palais tout ruisselant de lumières, plein de vie et de mouvement, encombré d'hommes affairés qui vous rappellent, après ce singulier voyage, aux banalités de la vie d'auberge: c'est certainement le plus étrange des songes et une sorte de cauchemar idéal.

Cela a duré une heure à peine, mais un long voyage vous a brisé; sans lutter longtemps vous vous endormez accablé de lassitude, vous demandant à peine, au milieu de l'incertitude du premier assoupissement, sur quel Styx vous avez vogué, quelle étrange cité vous avez parcourue, et si vous n'avez pas été le jouet d'un rêve. Le matin, vous vous précipitez au balcon, et, au milieu d'un ruissellement de lumière, d'une débauche de couleurs, d'un épanouissement de tons nacrés, de gris argentins; trônant sur les eaux des lagunes, vous admirez cette Venise que vous n'aviez vue jusqu'alors que dans Byron, dans Otway, dans Musset, dans George Sand : elle éclate, elle chante dans sa lumière argentée; voilà bien la Reine de l'Adriatique!

Un pigeon de Saint-Marc passe au-dessus du balcon et projette son ombre sur les dalles; vous caressez la chimère si longtemps appelée. Voici les îles, l'Arsenal, le Lido, le Môle, le Rédempteur, Sainte-Marie-Majeure, le Palais-Ducal, les gondoliers : toute la ville de Canaletto enfin! Mais c'est peut-être un décor prestigieux, une fantasmagorie, un songe menteur; — si ce n'était qu'un mirage?

Et quand vous allez vous répandre par la ville, étourdi, ébloui, confus, les yeux pleins d'étincelles, quand vous entrerez dans les musées, dans les églises, quand vous descendrez, bercé par la gondole, cette prodigieuse avenue du Grand Canal; quand vous aurez vu face à face, dans toute leur gloire, le Véronèse, le Tintoret, le Vittoria, le doux Carpaccio, les Bellini, si suaves! le Vivarini, les Palma, le grand Titien, le Sansovino, le Verocchio, les Lombardi, Leopardi l'élégant et le noble, Calendario le rebelle, que son génie n'a pas sauvé de la mort : tous ces peintres, ces sculpteurs, ces architectes, ces grands cumuleurs de génie, qui, au palais des Doges, aux Frari, à l'Arsenal, à Formosa, à San Rocco, aux Procuraties, ou sur le Grand Canal, ont chanté avec leur éblouissante palette la gloire de Venise, pétri le bronze et le marbre de leur main puissante, fait se dresser dans le ciel ces campaniles aux fermes profils et aux tons blancs et roses, et refléter dans les eaux glauques du Canareggio les fines dentelures des palais gothiques ou les saillies violentes des entablements et des balcons : vous rentrerez brisé, confus, écrasé par la force et la grandeur de ces hommes de la Renaissance et vous crierez au gondolier : « Au Lido! », afin de vous reposer dans la nature des éblouissements des choses de l'art. — Huit jours encore, et vous finirez par regarder le Tintoret d'un œil distrait, car les chefs-d'œuvre s'entassent trop sur les chefs-d'œuvre, les bronzes, les



PALAIS VENDRAMIN SUR LE GRAND CANAL

38

émaux, les triptyques, les marbres, les figures des Doges couchés dans leurs cercueils, les condottieri fameux ensevelis dans leurs armures et dressés fiers et valeureux en grande tenue de combat sur leurs mausolées, vous laisseront indifférent. Il vous faudra le large, la lagune, les aspects changeants des flots gris perle, les miroitements du Guardi et du Canaletto pris sur nature, le frémissement de la lumière sur la nappe argentée, interrompue par les langues de sable et tachée par les points noirs des estacades. En vous éloignant de la rive vous vous retournerez pour jouir du coup d'œil, car c'est bien le plus admirable décor que l'imagination ait jamais rêvé, et, en face de ce tableau de Venise, — signé par le Maître des maîtres, — vous oublierez les œuvres immortelles signées par des mains glacées depuis des siècles.

LE GRAND CANAL.

Je suppose que le lecteur est entré dans Venise en arrivant de la terre ferme, j'ai décrit la bizarre sensation qu'il éprouve s'il arrive de nuit; mais si, par un beau temps printanier ou une après-midi d'automne, vers le mois d'octobre, le train qui l'amène de France ou d'Italie le laisse au quai de la Gare sur le Grand Canal, la promenade qu'il va faire en gondole, depuis la gare jusqu'au cœur de la ville, est un admirable prologue au spectacle qui l'attend dans Venise.

Assis pour la première fois sur les coussins noirs de la gondole découverte, rien ne limite sa vue, il glisse entre deux larges rives, sur la grande voie liquide qui fait deux villes de cette ville unique; et son gondolier, avec la bonhomie italienne, doublée de cette bonne grâce particulière au peuple de Venise, va lui nommer tous les édifices et les palais. L'effet est prodigieux et toujours nouveau. Tout d'abord, à qui sait regarder et voir, la nappe liquide du canal est déjà un spectacle : verte d'un vert particulier, changeante, faite de tous les tons qui l'entourent, tantôt profonde, tantôt nacrée, tantôt noire, pailletée, éclatante ou opaque selon qu'on la voit sous un certain angle, ondoyante enfin, diverse et composée des mille tons qu'elle reflète, l'eau a son attrait particulier pour les coloristes. Les grandes estacades bariolées de bleu et de rouge aux couleurs et aux armes des patriciens, couronnées du corno ou de la couronne comtale; les marches de marbre qui baignent dans l'eau, les palais enfin, de toutes les époques, de toutes les races d'architecture; tantôt solennels, épiques, grandioses, nobles d'allure, massifs et lourds, portant d'un poids immense sur les pilotis qui forment les rives : toute l'histoire de Venise est là. A peine a-t-on dépassé la riche église qui s'élève à la porte neuve de la gare et laissé à sa gauche le palais Labbia où se trouvent, délaissées et vouées à une ruine certaine, les étonnantes décorations du Tiepolo, que nous avons gravées au chapitre « la Peinture », nous passons devant le *Fondak des Turcs* (voir page 40). Nous en avons déjà présenté deux aspects, le voici tel qu'il nous apparut quand nous visitions Venise pour la première fois; quelques jours encore, et là s'installeront les précieuses collections du Musée Correr, qui occupent aujourd'hui le petit palais voisin, trop exigu pour de telles richesses. Nous ne pouvons que nommer à la hâte les grands noms des édifices devant lesquels nous allons passer; ici le palais Vendramin Calergi, Battagia, Tron, Vendramin,



Vue prise de la Riva dei Schiavoni. — La Lagune et la Rive.



PALAIS FOSCARI ET JUSTINIANI SUR LE GRAND CANAL

39

Calergi, la Ca Doro que, si souvent déjà, nous avons cité; Pesaro, pompeux et lourd, tout chargé de sculptures, portant la marque du Longhena, l'artiste qui a bâti la Salute, Corner Regina qui s'élève là même où vécut la reine Cornaro; Sagredo, Michiel Delle Colonne, les *fabriche Nuove* du Rialto du Sansovino, les vieux portiques du Rialto, le marché à la verdure, si pittoresque avec ses grandes barques longues et plates, chargées d'*angurie,* de *cocomeri,* de courges, de citrouilles de toute forme, de toute espèce, de montagnes de choux, de *verdure* venant de la terre ferme ou des îles pour approvisionner cette place si vivante, et où nous conseillerons aux peintres de s'arrêter après avoir visité le Rialto.

Avant de passer sous l'arche noble et puissante qui enjambe le Grand Canal et qui porte sur son large tablier les boutiques des drapiers et des orfévres (Voir le chapitre *Le Rialto,* page 93), que le voyageur jette les yeux à droite et à gauche, et qu'il s'arrête un instant au détail des frises charmantes de ce palais des *Camerlenghi* que la République avait fait élever pour loger ses trésoriers et dont elle avait demandé le dessin au Bergamasco. A sa gauche, ce grand bâtiment aujourd'hui dénaturé, mais dont la masse reste belle encore, c'est ce *fondaco dei Tedeschi* (Voir *Le Commerce,* page 40), autrefois la résidence des marchands allemands, décoré aux frais de la République par le Giorgione et le grand Titien. Quand nous voyons encore sur ces murs les taches rougeâtres et les silhouettes effacées des compositions qu'y avaient tracées les peintres illustres, notre imagination peut suppléer aux ravages du temps. Quel aspect étonnant et quel ensemble féerique devait présenter ce Grand Canal vers 1570, à l'époque de l'apogée de la République, alors que le Doge Paschal Cicogna allait faire construire le Rialto par Da Ponte, et unir ces deux rives! Et si on se retrace une entrée solennelle, celle de quelque prince ou de quelque ambassadeur, avec le luxe éclatant des *Bissone* ou gondoles d'apparat, et le peuple de petites embarcations qui suivaient le cortége, les milliers de têtes aux balcons ornés de tapis d'Orient, les banderoles, les cris, les reflets des vives couleurs, le bruit des cloches, la ville en fête, le ciel bleu sur tout cela, et les grands coups de soleil venant illuminer la fête et mettre dans l'eau verte ses mille reflets et ses mille scintillements; quel triomphe et quelle orgie de couleurs, et quelle débauche de caractère!

Passons sous le Rialto, mais arrêtons-nous un instant à main gauche à regarder le mouvement du quai immédiat au Rialto, c'est la Poissonnerie : très-curieuse, très-vivante, sentant évidemment son fruit, mais si empreinte d'un particulier cachet avec son aspect brun noirâtre, ses barques sombres, ses grands paniers semblables à nos cages à poule, qui gardent le poisson frais; et tout ce peuple de pêcheurs en drap brun, les fameux pêcheurs de l'Adriatique de Léopold Robert, pris dans la vie ordinaire, sans lyrisme et sans convention; et les commères aux cheveux gris touffus, enveloppées dans les châles bruns, les pieds dans ces petits sabots vénitiens, retenus par une bride de cuir, dont la semelle de bois frappe la dalle; tout ce petit monde curieux dont nos dessinateurs ont cherché à rendre les types dans ce chapitre *La Vie.*

Après le Rialto, nous trouvons encore les palais aux nobles silhouettes: le Lorédan, Farsetti, Grimani par le Sammicheli, Corner Spinelli, Tiepolo, Doria, Bernardo, Barbarigo, Pisani, l'un des plus grands noms de Venise, et Mocenigo, deux fois illustres par les

patriciens de ce nom et par lord Byron, enfin Balbi et Moro Lin. Ici, regardons en arrière, c'est un point important du canal, car c'est le tournant, c'est le coude; et les deux palais qui occupent l'angle, soudés l'un à l'autre, *Justiniani* et *Foscari*, ont cette situation spéciale qui permet d'embrasser tout le canal dans ses deux aspects. C'est d'ordinaire dans ce palais que la République donnait l'hospitalité aux souverains et aux princes, les jours de fête sur le Grand Canal, afin que le coup d'œil fût plus complet. C'est de là que nous-même, dans des jours solennels de l'histoire de la Venise moderne, quand le roi Victor-Emmanuel prit possession de la ville, quand les cendres de Daniel Manin furent rendues à ses concitoyens, abordant sur un Bucentaure, aux marches du Palais-Ducal, avons pu assister à ce splendide spectacle, nous rendant bien compte, en jouissant de l'aspect, du rôle que jouaient ces deux palais aux jours de réception solennelle dans la chronique vénitienne. Après Justiniani; voici Rezzonico, Grassi, Contarini Sgrigni, Cavalli (au comte de Chambord), Corner Della Ca Grande, l'Académie des Beaux-Arts. Là un pont de fer tout moderne unit encore les deux rives : c'est dans l'ancien couvent à notre droite, aujourd'hui converti en musée et en école des beaux-arts, que nous irons étudier l'histoire de la peinture vénitienne. Suivons encore, voici une œuvre exquise, de proportion aimable et d'un goût extrêmement pur, le *palais Dario* (Voir page 84), le petit palais Contarini, déjà reproduit par nous, mais que nous reproduisons encore, le palais Imo, le palais Giustiniani, aujourd'hui converti en hôtel, comme la plupart de ceux qui sont à l'entrée du Grand Canal; enfin, la majestueuse *Salute*, l'une des plus célèbres églises de Venise (Voir page 57), et la douane de Mer qui termine si bien cette avenue de palais, avec son pavillon à jour et la boule d'or de la Fortune qui tourne au vent.

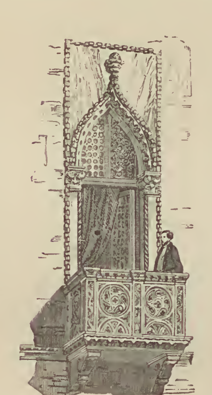
Le débouché sur la lagune, au sortir du Grand Canal, est le point de vue sous lequel on connaît peut-être le mieux Venise sans l'avoir jamais visitée. C'est la façade de la ville se présentant dans son aspect le plus séduisant. Avant d'aborder à la Piazzetta, où la gondole va nous arrêter aux marches qui accèdent entre les deux fameuses colonnes de granit portant le saint Théodore et le lion de saint Marc, regardons un instant devant nous. L'île qui flotte devant nos yeux, portant une église avec son élégant campanile, l'île rouge si pittoresque, posée à souhait pour le plaisir des yeux, c'est l'île San Giorgio Maggiore, dont nous avons donné une vue d'ensemble et dont nous donnons ici la vue intérieure. Derrière elle, dans le lointain, la ligne d'arbres verts, qui semble fermer la lagune, c'est la *Pointe des jardins*, l'extrémité de Venise, soudée au centre par cette belle ligne blanche et ce quai magnifique qui s'appelle la *Riva dei Schiavoni*, dont le nom reviendra si souvent dans notre volume. Si, debout dans la gondole, nous regardons à notre droite, nous voyons d'abord un large canal entre la Douane et la Giudecca, qui sépare de la ville ce quartier désert où se sont réfugiées les fabriques et les industries diverses; une coupole grise, portée sur des murs roses, coupe la ligne basse des habitations : c'est le *Rédempteur*, une église célèbre qui a son jour de fête où elle appelle tout Venise à une commémoration vénérée.

La Riva, vous en voyez l'aspect dans les différentes vues que nous en donnons, et nous y reviendrons tout à l'heure; mettons le pied sur la terre ferme et regardons la Venise officielle, debout sur le quai de granit, au pied des deux colonnes dressées par le Barattieri : nous avons à notre droite le *Palais-Ducal*, à notre gauche la Libreria Vecchia, merveilleux édifice du

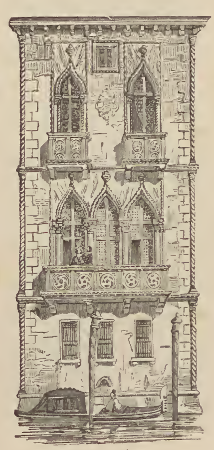


PALAIS GRIMANI SUR LE GRAND CANAL

Sansovino, certainement l'un des plus purs de style et l'un des plus nobles de tout Venise; après la Libreria, en retour sur le quai, c'est la *Zecca,* l'ancien hôtel des monnaies de la République, puis vient un jardin assez vaste qui dépend du palais formé par la Libreria Vecchia et les Procuraties: c'est aujourd'hui le Palais Royal. A l'extrémité du quai, à notre gauche, un petit casino, d'un style assez élégant quoiqu'il date de l'empire, sert désormais de café; là, en été, on entend la musique, tandis que la foule exposée à la brise de la lagune écoute la *Banda,* en se promenant ou en prenant des glaces. Enfin, en face de nous, à la droite, s'élèvent la basilique de Saint-Marc, qui nous présente sa façade latérale couronnée par ses dômes et ses clochetons, la tour de l'Horloge avec son cadran bleu, sa cloche à la fois bizarre et monumentale qui retentit sous les marteaux de deux hommes de bronze dressés sur sa terrasse, son arc de la Merceria où s'engouffre la foule. Sur un plan un peu en arrière, nous avons le Campanile, immense, puissant, élégant et solide, avec la précieuse *Loggetta* accroupie à ses pieds.



Un des Balcons du Palais.



Le Palais Contarini-Fasari.

Nous n'avons pas à revenir sur le Palais Ducal au point de vue historique ou descriptif, ni sur la basilique de Saint-Marc, puisque notre livre tout entier n'est qu'une longue description des origines de chaque chose.

Cependant, puisque nous voulons peindre *la Vie,* surtout maintenant que nous avons longuement parlé des choses de l'art, je voudrais que le voyageur eût l'occasion d'entrer à Saint-Marc un jour de fête, comme nous l'avons fait souvent, le dimanche de la Passion par exemple, à l'heure de la messe. Chacun se place où il veut, quand il veut, choisit le saint de son culte particulier pour prier à son autel, sa relique chère ou sa dévotion privilégiée, et pendant que quelques-uns prient au grand chœur, appuyés dans des poses singulières à la balustrade de porphyre, d'autres s'en vont s'agenouiller à la petite chapelle élevée au Christ miraculeux qui, frappé par un profanateur, versa, dit-on, du sang, et dont la statue s'élève sous un petit dôme à colonnes de porphyre blanc et noir avec un couronnement en agate. Pendant qu'on officie dans la pourpre et l'or devant la prestigieuse Pala d'Oro et qu'un prince de l'Église, entouré d'une légion de chanoines, élève le saint ciboire, courbés au pied de quelque pilier, assis sur les marches des escaliers, prosternés dans les angles obscurs, des groupes s'abîment dans la prière, des vieilles femmes sibyllines semblent comme transfigurées au fond des chapelles abandonnées, et des mendiants, drapés dans des châles déguenillés, viennent baiser les pieds des satues de porphyre. Parfois, rencontre inattendue, une femme à la face hâve adresse ses vœux à un grand saint hiératique, immobile et colossal, personnage décoratif drapé dans les plis raides des dalmatiques byzantines, et dont le grand nimbe trilobé se détache sur un fond de mosaïque d'or à tons



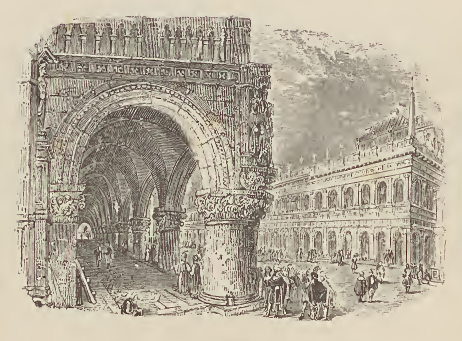
PERSPECTIVE DE VENISE AVEC LA LAGUNE,



Entrée du grand Canal. Ile Saint-Georges Majeure. Le Lido.

LES ILES ET LES HORIZONS DE TERRE FERME.

fauves. On entre, on sort, on prie, on chante; des étrangers profanes visitent Saint-Marc le guide à la main; des sacristains, singulièrement vêtus, promènent sur les dalles leurs boîtes



Pilier d'angle du Palais Ducal sur la Piazzetta.



Vue de la Loggetta au Pied du Campanile.

percées d'un trou pour les âmes du purgatoire; rien de tout cela ne sent la convention, l'ordre et la discipline religieuse; c'est la maison de Dieu, mais c'est la maison de tous.

LA PLACE SAINT-MARC.

Ce long quadrilatère qui commence à l'angle du Palais-Ducal, d'un côté, jusqu'à la basilique, et de l'autre, de l'angle de la Libreria Vecchia à celui des Procuraties, c'est la célèbre



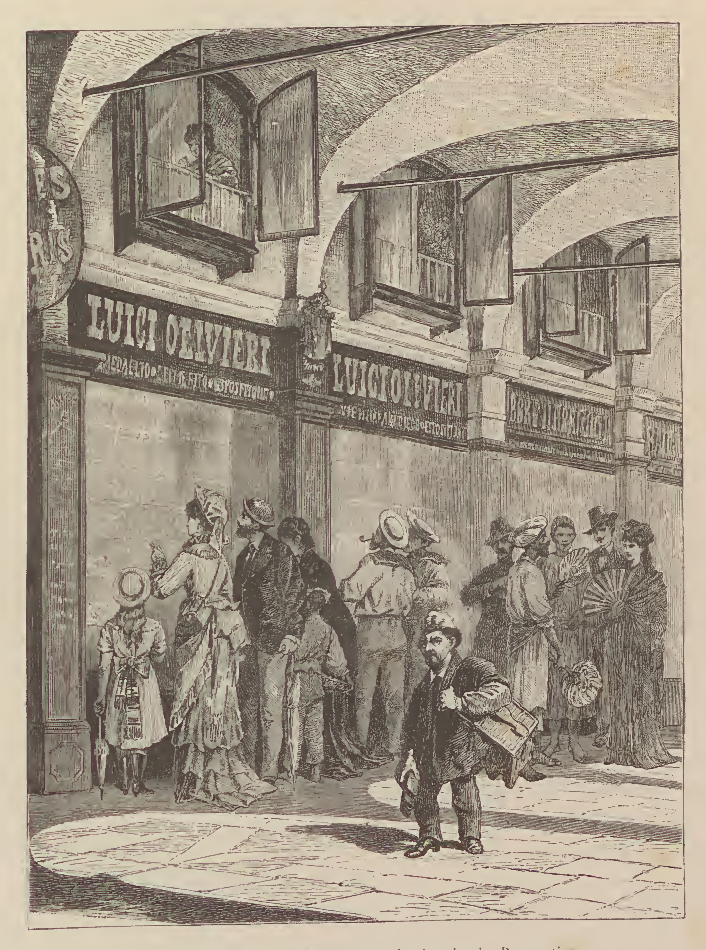
Intérieur de la Basilique de Saint-Marc.



Façade de la Basilique de Saint-Marc.

Piazzetta, la « petite place » où se faisaient les proclamations. Traversons-la et entrons dans la place, celle qu'on appelle la *Piazza,* comme si elle était unique. Traversons-la dans toute sa longueur et dans son axe, et, une fois arrivé à l'extrémité, retournons-nous pour jouir du coup d'œil. En face de nous, dans toute sa gloire, s'élève l'incomparable basilique; devant la

façade se dressent les quatre piliers de bronze du Leopardi (Voir page 99), qui portent les étendards de la République ; à notre gauche sont les Procuraties vieilles avec leurs étages en arcades ; à notre droite, les Procuraties neuves ; et, singulièrement placé à l'angle droit, se dresse le Campanile.



Place Saint-Marc. — Les Magasins sous les Arcades des Procuraties.

Ici c'est la ville officielle. Nous verrons dans ce chapitre *La Vie* quel rôle joue la Place dans l'existence des Vénitiens. Sans redescendre bien loin dans l'histoire, comme nous avons pu faire ici et là pour revenir aux origines des choses, nous pouvons facilement imaginer l'aspect, sinon un jour de fête officielle, à l'occasion de la procession du Doge, ou lors d'une

réception de prince ou d'ambassadeur, mais même un jour ordinaire, alors qu'on vaquait aux soins de la vie publique. Dans Saint-Marc, originairement chapelle du Doge, on prie et on loue Dieu pour la République, et chaque grand acte politique est consacré par des prières ou par une *fonction* religieuse : c'est le Palladium. Dans les Procuraties vieilles et neuves sont les offices et bureaux des administrations. Les *Procurateurs* ont là leur logement officiel et leurs archives, et à deux pas de là sont concentrés tous les conseils et les services politiques.

Si on veut avoir une idée juste de la situation de Venise, il faut faire l'ascension du Campanile. Le plan général que nous donnons ici va prendre une réalité pour le spectateur, et



Les Pigeons de la Place Saint-Marc.

la configuration, si difficile à s'imaginer pour qui n'a pas visité la ville, apparaîtra avec tout son relief. A l'orient la pleine mer, tout autour les lagunes, les îles, tous les accidents pittoresques et les découpures du golfe, et la terre ferme avec les horizons des Alpes et des monts de Vicence. L'ascension est très-douce; le Campanile n'a point de marches, mais une rampe où, à la rigueur, on pourrait monter à cheval, comme dans la Giralda de Séville. La ville apparaît à vos pieds, et les quatre-vingts îlots dont elle est formée, vus ainsi en perspective cavalière, se dessinent avec leurs ponts, leurs canaux, leurs places, leurs *campi*. Le Grand Canal, séparant la ville en deux, serpente en une ligne claire, qui mesure trois mille sept cent cinquante mètres de longueur et atteint quelquefois une largeur de soixante-dix mètres. Ainsi qu'on peut le voir, c'est un S retourné, et nous voyons les ponts qui réunissent les deux parties de la ville, le Rialto, le pont de l'Académie et celui du chemin de fer, les deux derniers



LA PLACE SAINT-MARC. — VUE D'ENSEMBLE

41

sont tout modernes. Ce qui nous frappe le plus du haut du Campanile, ce n'est pas ce monde de clochers, cette forêt de campaniles, ces mille toits et cette mer de briques et de tuiles



Chiozzotto. Types du Carnaval à Venise. Pantalone.

brunes; c'est le large vu de si haut, c'est l'estuaire bien marqué, bien compris, cette langue étroite du viaduc du chemin de fer soudant la ville à la terre ferme, et cette terre ferme elle-même enfin, s'égrenant pour ainsi dire, et se faisant marais d'abord, puis lagune; et dans la lagune elle-même les îles qui flottent.



Types du Carnaval à Venise. — Vesta, Zenda et Tato.

L'Estuaire ou bassin intérieur a cinq milles de long et deux milles de large. Venise est là au milieu, à l'ancre, imprenable quoiqu'on l'ait prise, mais stratégiquement inaccessible; protégée du côté de la mer par une langue étroite de terre, nommée le Lido, dont les trois passes sont fortifiées. Au sud, flotte l'île de Saint-Georges qui fait face à la place, et celle de la Giudecca,

séparée de la ville par un grand canal, où viennent atterrir à quai les larges bateaux plats et les *Trabacoli* partis de l'Istrie et de la Dalmatie chargés de bois. On domine de là deux mille cent cinquante petites rues, *stradine* étroites, dédale où le voyageur se perdrait cent fois s'il n'apprenait vite sa Venise en étudiant ses grands points de repère.



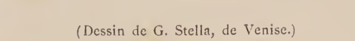
Mascarade des Napolitains.

Descendons du Campanile, et, avant d'aller plus loin, errons sous les Procuraties, flânons devant les boutiques de joailliers, les marchands de coraux et de gondoles en miniature, les *galanteries*, les cafés, les marchands de cristaux et de verres de Venise, les photographies, industrie nouvelle du pays, si développée aujourd'hui : regardons les types, depuis les bouquetières galantes qui viennent mettre une petite fleur odorante à la boutonnière sans jamais réclamer leur salaire et qu'on paye en bloc le jour de son départ, jusqu'au célèbre petit bossu que tous les peintres connaissent et dont les industries sont multiples.

Les cafés de la place Saint-Marc sont célèbres, et, dans ce salon en plein vent, trois surtout sont connus des étrangers : Florian d'abord, — à tout seigneur tout honneur, — Quadri ensuite, et, parmi dix autres qui ont tous leur clientèle très-fixe, *Suttil,* une réputation d'autrefois; enfin, l'*Aurora* où se réunissent les Orientaux. Florian est connu du monde entier, et si, au lieu d'écrire ici un livre où l'art prend une si grande place, j'écrivais un ouvrage purement pittoresque, je pourrais consacrer à Florian un chapitre tout entier. C'est là qu'un étranger ou même un Vénitien se fait adresser ses lettres : là, au retour d'une longue absence, nous trouvons des nouvelles de tous nos amis : un tel est en terre ferme, un tel est à l'étranger, celui-ci s'est marié, etc., etc.; le cancan, la nouvelle, la carte de visite du passant, la commission et la



Scène de Carnaval. — Croquis du Guardi.



LA VIE A VENISE — LE CAFÉ FLORIAN — SOUS LES PROCURATIES

(Dessin de G. Stella, de Venise.)

communication qu'on attend : on y trouve tout, dans ces petites salles singulièrement disposées où la table est presque un meuble accessoire. De Florian et de ses descendants, on pense bien qu'il n'est plus question aujourd'hui, car il florissait au temps de l'Empire. Une anecdote court les rues, qu'il est bon de recueillir, car elle fait honneur à deux hommes, un grand artiste et un cafetier. Canova était, dit-on, un habitué de Florian, et le maître du logis lui avait rendu maints services ; le pauvre cafetier avait la goutte ; le grand sculpteur modela sa jambe en plâtre, afin qu'on lui confectionnât une chaussure qui ne le fît point souffrir.

Florian, aux premiers jours de l'été ou par une chaude nuit d'automne, présente un étonnant spectacle pour l'étranger : pendant qu'on arpente la place du côté du *Listone,* vers Cuadri, à l'heure de la musique, les tables se remplissent et débordent jusqu'au quart de la place ; c'est le salon de Venise avec le ciel étoilé pour plafond.

Le jour, Florian est presque désert, mais, à certaines heures, on y arrive avec la certitude d'y rencontrer ceux qu'on aime à voir, et ces cafés de Venise sont si bien pourvus de gazettes de tous les pays que le club ne manque point. D'ailleurs l'étranger peut vivre dans la place, elle présente tout le jour un spectacle animé : ces grands vols de pigeons qui, tout d'un coup, au son des marteaux de l'Horloge, au coup de deux heures, accourent par nuées, sont une des distractions les plus aimables du voyageur. Qui n'a, pendant un séjour à Venise, offert la graine à ces jolies bêtes bleuâtres et d'un gris violacé, si habituées aux passants qu'elles viennent voleter jusque dans sa main pour y picoter à leur aise ? Qui n'a vu aussi quelque jolie fille anglaise, les cheveux au vent, entourée d'oiseaux comme une figure symbolique, offrant au peintre le plus charmant sujet de tableaux ? On a beaucoup écrit sur l'origine des pigeons, on lui donne une source historique ; on parle des Génois de Candie, des services que ces oiseaux rendirent à la République, mais tout cela est nébuleux. Quoi qu'il en soit, ils sont très-nombreux, il y en a dans toute la ville, mais surtout à la place et sur la rive ; ils nichent sur les corniches, sur les clochetons, dans l'atrium de Saint-Marc, sous les arcades des Procuraties, et vivent de la munificence publique. Ils ont eu une rente toutefois : une certaine comtesse Polcastro, qui habitait un appartement à l'angle de la *Fabbrica nuova* et des Procuraties, leur distribua la nourriture pendant toute une période de sa vie, au coup de deux heures. Après sa mort, si je ne me trompe, elle a laissé une somme pour l'employer au même usage.

LE CARNAVAL A VENISE.

Au moment du carnaval, c'est encore là et sur la Piazzetta que se font les défilés, exhibitions et manifestations spéciales à cette saison folle. Et cela se passe aujourd'hui comme hier, comme il y a deux cents ans et cinq siècles, ainsi que le prouve la jolie composition de Vanutelli que nous tirons de la galerie de la princesse Mathilde. C'est sous les arcades du Palais-Ducal que le peintre a placé sa scène, qui est une restitution ; c'est encore là qu'aujourd'hui toute une bande de masques vient faire ses lazzi, car ce *carnaval de Venise,* célèbre dans le monde entier comme le carnaval romain, et qui a servi de thème à tous les poëtes et à tous les musiciens, sur lequel Gozzi, Paganini et Théophile Gautier ont brodé leurs *Pizzicati,*

n'est pas aussi mort qu'on veut bien le croire; la tradition subsiste, si le génie du peuple a changé. La semaine du carnaval, quoique plus paisible qu'autrefois, attire encore les étrangers; c'est la saison des intrigues et des fêtes, où toute une population semble grisée par l'air qu'elle respire. Il y a deux parties bien distinctes dans le carnaval de Venise : le carnaval de la rue et celui du salon. Au beau temps, on venait en masque à la place Saint-Marc et à la Fenice, d'une loge à l'autre on se livrait à de gaies mystifications qui rappelaient les beaux jours de la Venise du dix-huitième siècle; c'était le temps des soupers fins, des barcarolles, des sérénades et des *fêtes vénitiennes,* le mot résume tout. Aujourd'hui l'aristocratie est discrète et réservée : quelques mascarades de bon ton, quelques bals masqués dans un cadre digne des costumes, quelques soupers galants et quelques sérénades, et la fête est finie. Guardi, le peintre à la touche spirituelle, le coloriste piquant, nous montre les bals dans le Palais-Ducal, les *Ridotti,* les promenades à la Piazza avec le *loup,* le petit tricorne à lampion, et ce manteau vénitien, qui est devenu la livrée des plaisirs de carnaval de l'Europe entière. De tout cela rien n'existe plus, et ce qui est resté peut à peine se décrire et échappe à l'étranger qui passe : il faut être Vénitien d'origine pour entrer dans ces plaisirs-là, pour y être admis et en goûter le charme.



Une Intrigue à Venise sous la Renaissance. — Tableau de Scipio

Mais la rue est plus vivante; les corporations s'entendent, elles s'organisent, se cotisent pour donner un spectacle à la ville; chaque année c'est une idée nouvelle et une nouvelle mise en œuvre : un char allégorique, un Bucentaure, une scène animée, bariolée, dont les types célèbres sont les héros, *Vesta, Zenda, Tato,* l'illustre *Pantalone* haranguant la foule du haut de son trône dressé sur la Piazzetta en avant des deux grandes colonnes de granit. *Pantalone* arrive à la tête de son cortége, qui s'est rallié dans la cour du couvent abandonné du Saint-Sépulcre; il longe tout le quai des Esclavons précédé par ses gardes turcs; on a jeté des ponts à niveau sur les canaux qui coupent le quai et rien n'arrête la mascarade dans sa route. Les peintres de l'Arsenal et les peintres en bâtiments, tous costumés, constitués en corporation, chantent des chœurs; d'autres corps d'état forment des orchestres à fanfares de cuivre, car à Venise il n'y a pas de fêtes sans musique.

Le cortége est nombreux, et toute la ville le suit; les oriflammes sont portés en tête par les Turcs de comédie, et tout un groupe est préposé à leur garde; derrière viennent les *Chioggiotti,* marchands de poissons de Chioggia, qui tiennent sur le bras d'élégants paniers remplis de poissons en sucre qu'ils jettent aux balcons sur tout leur parcours; et la rue présente nombre de ces scènes grotesques que le crayon de Guardi a consacrées.

Après les Chioggiotti, qui ont leur fanfare à eux, ordinairement composée de musiciens en costume du moyen âge, viennent les Épigrammes de l'année : ce sont des masques monstres, de gigantesques personnages qui rappellent ceux des carnavals des villes du Nord de la France; ils peuvent être nombreux et doivent toujours représenter une satire ou épigramme, une allusion à quelque personnage célèbre de l'année, à quelque fait actuel, symbolisé dans leur personne. Souvent, c'est un homme politique qui fait les frais de l'allusion, et bien des fois on a dû intervenir pour ne pas laisser caricaturer quelque ministre étranger ou quelque souverain.



ne Vanutelli. — Tiré de la Galerie de S. A. la Princesse Mathilde.

Après les grands masques viennent des groupes de toute nature, qui suivent selon la fantaisie populaire; mais il y a presque toujours une idée d'ensemble dans le cortége, les *actualités* forment des épisodes détachés qui s'encadrent, personne ne s'y trompe et tous les acclament. Arrivé à la Place, Pantalone, roi de la fête, monte sur son trône et harangue la foule en dialecte vénitien, et, comme il a la langue bien pendue, le populaire le salue de ses acclamations. Il descend, reprend la tête de son cortége et se dirige vers la place Saint-Marc, au milieu de laquelle, à la hauteur du café Florian et de Quadri, on a dressé une salle de bal circulaire. Les orchestres prennent place et les types les plus célèbres conduisent les danses; la place est comble; la foule est vivante, joyeuse, très-colorée; un grand nombre portent le costume et prennent une part active aux divertissements.

C'est l'ouverture de la fête populaire, l'inauguration du carnaval, et, comme ce peuple s'entend bien à l'organisation des divertissements, chaque jour amène sa joie et sa surprise. Le soir, cette place de Saint-Marc que nous décrivons est féerique; elle est pourvue d'un mode d'éclairage dont on n'use que dans ces circonstances, et qui projette une très-vive

lumière : si le temps est beau, comme la place est dallée, c'est un véritable salon où l'on peut se promener en soulier de bal; les cafés sont combles alors, les tables débordent jusque sur le milieu de la place, et l'on vient s'intriguer en plein air comme dans un gigantesque bal.

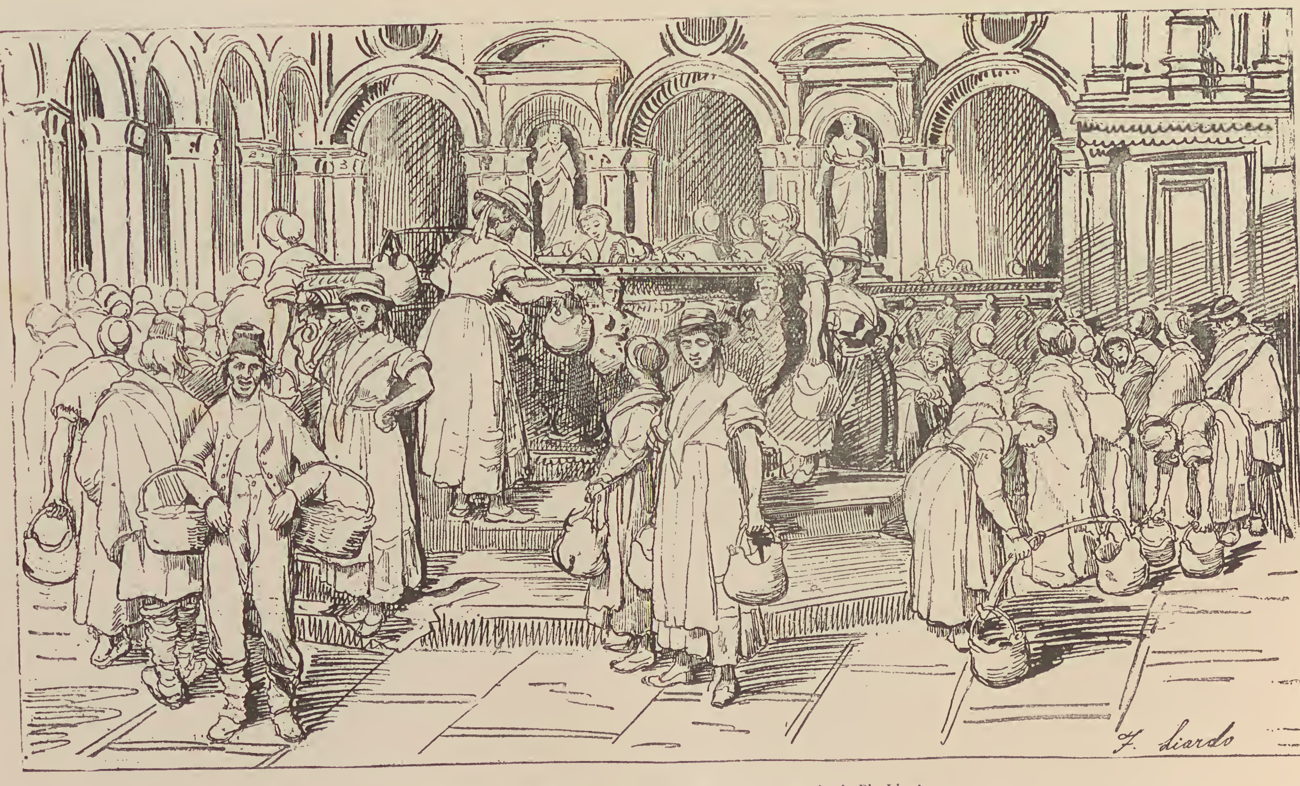
LA RIVA. — LES TYPES. — LES GONDOLIERS.

Au sortir de la place, entrons par la porte *Della Carta* dans la cour du Palais-Ducal, et passons devant ce bel *escalier des Géants,* que nous avons déjà décrit, et auquel une tra-



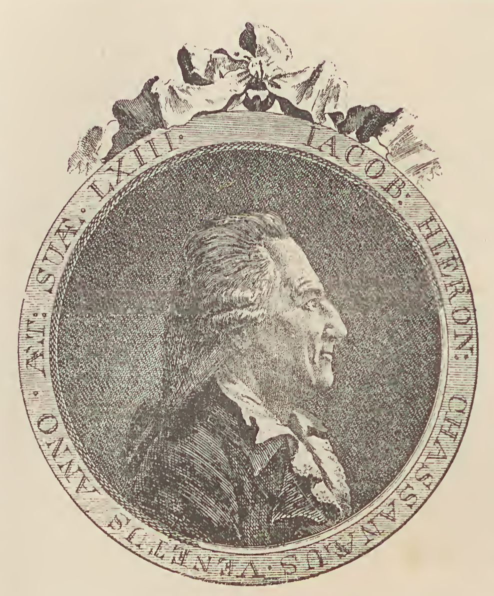
Riva dei Schiavoni. — La Madone des Gondoliers.

dition fausse, propagée surtout par les peintres, laisse une réputation lugubre : celle d'avoir vu rouler la tête de Marino Faliero. Nous-même, nous avons reproduit la toile célèbre de Robert Fleury; nous aurions pu, dans le même ordre d'idées, graver aussi celle non moins célèbre d'Eugène Delacroix, tant la tradition est bien établie; mais, en donnant la date de la décapitation du Doge (avril 1354) et la date de la construction de l'escalier (1505), nous avons convaincu ces grands artistes de l'anachronisme qu'ils ont commis; nous ne chercherons plus ici ni l'histoire ni l'art, c'est la vie qui nous attire, et le tableau charmant qui s'offre à nos yeux dans cette cour du Palais-Ducal, se compose chaque jour à la même heure, pour bientôt s'évanouir et se recomposer : c'est la réunion des *Porteuses d'eau de Venise* autour de ces belles vasques de bronze que nous avons reproduites dans le chapitre SCULPTURE.



Les *Bigolante* aux Puits de la Cour du Palais-Ducal. — Dessin de Ph. Liardo.

C'était une question vitale pour Venise que celle des eaux; la République avait le plus grand souci de ce service qui était réglé avec un ordre et une précision dignes de la grande cité. Au lieu de faire de ces *pozzi* de la cour du palais des margelles banales, on voulut en faire des bijoux précieux, digne ornement d'un des plus admirables spécimens de l'architecture du moyen âge et de la Renaissance. Cette belle cour s'anime par la présence de toutes ces paysannes du Frioul, porteuses d'eau à la peau brune, aux cheveux noirs, les *Bigolante,* coiffées les unes du petit chapeau de feutre, les autres d'un serre-tête qui tranche sur leurs nattes brunes, tenant en équilibre leurs seaux de cuivre rouge, bien campées sur la hanche, souvent très-bien faites, fines d'attaches, le pied bien posé sur le petit patin de bois qui retentit sur les dalles. Elles sortent sans façon, les unes par la cour du palais *Della Carta,* les autres par l'arcade qui donne sur la *Riva dei Schiavoni,* et elles vont se répandre par la ville. On remarquera que cette industrie est laissée aux femmes.



Portrait de Casanova de Seingalt (communiqué par le Chr Stefani).

Avant de sortir avec les *Bigolante* sur cette *Riva dei Schiavoni,* arrêtons-nous un instant. Nous avons trouvé à Venise, cette année même, un portrait curieux de l'aventurier célèbre, Casanova de Seingalt, et c'est ici, à la porte des fameux *plombs et puits de Venise* (Voir page 15), que nous devons trouver sa place. Si le voyageur demande à visiter ces cachots célèbres, rendus plus célèbres encore, et surtout plus lugubres, par le récit que Casanova a fait de son évasion; par Victor Hugo, dans son «*Angelo, tyran de Padoue*»; par Cooper, dans le *Bravo,* et par bien des poëtes et romanciers, il aura certainement une déception. Les *plombs* tirent leur nom de cette circonstance que la charpente qui forme le toit du Palais-Ducal est recouverte de feuilles de plomb au lieu d'être revêtue de tuiles. Ce sont les greniers du palais qu'on avait divisés en cellules, et qui formaient les prisons supérieures. On y arrive, en sortant de la salle de la *Bussola,*


Les Plombs de Venise.

sans changer ni de couloir, ni d'étage; une porte marque l'étroit escalier qui y conduit. Dans cet espace, entre les dernières salles et la torture, on avait ménagé une douzaine de cellules où on enfermait tous les prisonniers d'État; mais aujourd'hui, comme les cloisons qui les formaient ont été abattues pour laisser place à un dépôt de papiers d'État, classés depuis aux *Frari*, les *plombs* ont été supprimés. Le gardien un peu lettré, ou le cicérone qui a une légère idée de l'histoire, montre consciencieusement la fenêtre par où le fameux Casanova s'est échappé. C'est la dernière fenêtre du côté du pont des Soupirs. L'évasion a été beaucoup discutée, elle est réelle cependant, et Casanova l'a spécialement décrite dans une plaquette intitulée : « *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise, qu'on appelle les plombs, écrite à Dux, en Bohême, l'an* 1787, *chez le noble de Schœnfeld.* » L'imagination du lecteur, si éveillée sans doute à ce nom de Casanova, aura peine à se figurer le brillant aventurier sous les traits de ce vieillard fin, à la face ascétique et flétrie. Le portrait est très-rare et très-curieux; nous le devons au chevalier Stefani, de Venise, auquel déjà nous avons d'autres obligations pour nos travaux littéraires.



Les Types de Venise. — *Venditavini.*

Ramoneur de la Riva.



Pêcheur de la Marina.

Quant aux *puits*, non moins fameux que les *plombs*, on y arrive par la galerie ouverte sur laquelle débouche l'escalier des Géants; là, dans le mur, s'ouvre une porte et un escalier sombre, qui sert pour le service des étages

supérieurs; il devait même conduire de la prison à la salle des inquisiteurs d'État. C'est une erreur de croire que les cachots appelés les puits étaient au-dessous du niveau de la lagune;



Devant l'Ile de Saint-Georges. — Croquis de Mme Clara Montalba.

cela ne pouvait pas être, car rien ne les aurait préservés des infiltrations. Les puits donnent



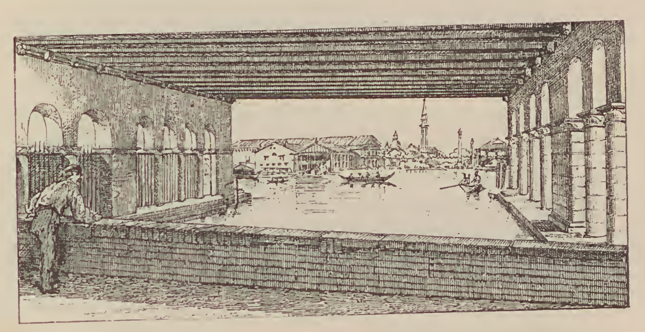
Arsenal de Venise. — Vue de l'Isoletto et du Bassin des Galères. — Croquis de Ch. Yriarte.

sur le canal, qu'enjambe l'arche élégante du *Pont des Soupirs*. La vérité est que ces cachots avaient été préservés contre l'humidité par un revêtement en planches sur toutes les faces, et



La Flottille des Chioggiotes et les Filets de pêche. — Croquis original de l'Amiral Acton.

que la lumière y arrivait par des barbacanes qui donnent sur le canal. Il y a en réalité deux



Arsenal de Venise. — Vue prise dans la *Darsa Nuovissima*. — Croquis de Ch. Yriarte.

étages inférieurs de prisons, et le deuxième étage (en descendant) est à peine de niveau avec la



La Flottille des Chioggiotes. — Croquis original de l'Amiral Acton.

cour du Palais-Ducal. C'est dans le dernier des deux cachots qu'on lit les inscriptions tracées par les prisonniers, et dont la plus célèbre est :

De chi mi fido guardami Iddio;
De chi non mi fido guarderò io.

« Que Dieu me garde de celui auquel je me fie; quant à moi, je me charge de celui dont je me défie. » Casanova n'était pas dans les *puits*, mais dans les *plombs*, ce qui explique qu'il ait pu fuir. Le fameux Carmagnola occupait justement le dernier cachot de l'étage inférieur.

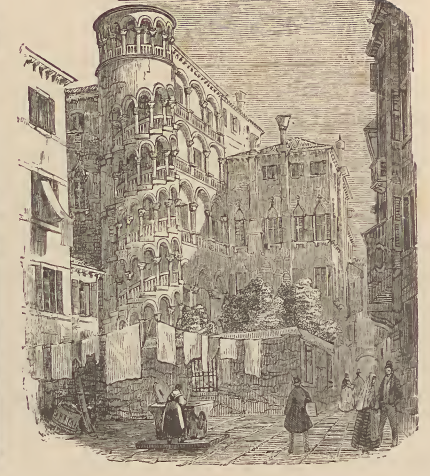
Nous voici sur la Riva. Si je vivais pour toujours à Venise, c'est bien là que je voudrais habiter, et pourtant on n'y habite point : il n'y a pas un



Façade du Palais *dei Mori*.



Ponte di Sacca.



La *Scala Antica*.

seul palais depuis
et le Palais-Ducal
des jardins. Ce ne
ministrations, pe-
comme c'est avec
droit un peu large
s'ébattre, la Riva
pittoresque et le

C'est la grande
le spectacle y est
nouvelle toujours.
de caractères dif-
dolier crie *A la*
invite à aller au
de Chioggia, avec
houppelandes, gra-
Doges, regardent
et attendent le mo-
lever l'ancre; leur
rouges et brunes,
gré des plus colo-
vant la Pointe des
et les engins, pen-



Cour du Palais *dei Mori*.

le *pont de la Paille*
jusqu'à la Pointe
sont qu'hôtels, ad-
tits commerces, et,
la place le seul en-
où la foule puisse
est le point le plus
plus attachant.
façade de Venise;
constant et s'y re-
Que de types, que
férents! Le gon-
Barca! et vous
Lido; les matelots
leurs pittoresques
ves comme des
d'où vient le vent,
ment propice pour
flottille aux voiles
montées de ton au
ristes, croisent de-
jardins; les filets
dus aux grands

mâts, sèchent au soleil et présentent le plus séduisant coup d'œil pour les peintres.

Nous avons détaché de l'album de l'amiral Acton deux excellents croquis faits sur nature qui rendent bien cette impression de la flottille des pêcheurs ; ce sont de ces accessoires qu'on n'invente point, et surtout il faut bien savoir sa Venise pour en rendre fidèlement les belles colorations, montées de tons, riches et puissantes. L'amiral, qui a l'œil d'un peintre, excelle dans l'aquarelle largement enlevée, et ces sujets l'attirent.

M. Liardo, dans son dessin si librement fait, *la Riva,* a saisi sur le vif tout ce monde bariolé qui s'agite, qui crie et qui grouille au soleil. *Acqua fresca! — Semi! Semi! — Mele! Mele! — Passa Tempi!* Que de cris divers et quelles industries bizarres, depuis le marchand de pepins jusqu'au prestidigitateur en plein vent, jusqu'à l'escamoteur, le marchand de coquillages, de petites gondoles, le glacier ambulant, le marchand de fruits confits, l'industriel qui offre un numéro de loto ! Que sais-je, enfin ! Et quelle vie, et quelle lumière, et quelle distraction pour les yeux ! Quel horizon surtout ! Saint-Georges, le Lido, les grands bâtiments des Indes qui entrent majestueux, les lourds steamers qui passent lents et nobles, devant la silhouette du campanile de San Giorgio. Et la petite madone des Lagunes, autel naïf à l'angle du quai; devant nos fenêtres de l'*Hôtel d'Angleterre,* l'ancienne *Casa Laguna,* sympathique logis où, depuis quelques années, nous avons coutume de descendre.

Si nous suivons toujours tout droit, après avoir passé le *Ponte Ca di Dio,* nous arrivons à un pont tournant, et à gauche apparaît la singulière façade de l'Arsenal, un des monuments les plus connus de Venise par l'étrangeté et l'inattendu de son aspect. Nous l'avons décrit déjà dans sa constitution, nous avons dit son but, le rôle énorme que jouait l'établissement dans la République ; aujourd'hui il n'en est plus ainsi, mais, quand on a vécu comme nous dans l'étude de l'histoire de cette grande ville, on se figure aisément quel grand spectacle l'Arsenal devait offrir au moment d'une guerre avec le Turc. A notre dernier séjour, nous avons obtenu de faire quelques croquis dans l'intérieur; celui des *grandes cales et celui de l'Isoletto* nous montrent la perspective des abris pour les anciennes galères et la tour servant de machine à mâter, enfin la *Darsa nuovissima,* d'où on aperçoit, encadré dans les lignes formées par les arcs et la large toiture, le quartier *delle Celestie.*

A Venise, il faut se perdre, errer dans les rues, passer les ponts sans idée arrêtée, sans plan, se fixer où la vue vous séduit, ne pas craindre de passer le seuil des portes des palais et d'y entrer si on veut faire des découvertes. Que de cours charmantes ou nobles, d'un style ample, d'une coupe et d'un plan singuliers! Au Campo San Polo, la petite *cour de la maison de Goldoni,* la *Scala Antica,* le *Palazzo dei Mori,* avec une cour charmante, qui semble faite pour arrêter les aquarellistes. Nous y pénétrâmes un jour pour dessiner le puits, l'un des plus caractéristiques de Venise. Plus on s'avance, plus l'intérêt est grand, car on sort de la ville connue et de la Venise banale ; au *Ponte di Sacca,* nous dessinons un porche d'un bon caractère ; au *Zattere,* tous les peintres connaissent la cour de la *Calcina,* charmant restaurant où les artistes se réunissent. Enfin, en dehors de la Venise officielle, que de choses à voir et, après le livre que je viens d'écrire, quel livre nouveau je pourrais faire ! Si on veut suivre un type qui passe, flâner dans les ruelles, contempler un aspect, s'engager vers le Rialto dans ces endroits tumultueux, vivants, affairés, où le peuple se presse,



Tabacchina de Santa Croce.



Lavandaia de San Giacomo dell' Orio.

TYPES

DE VÉNITIENNES

D'APRÈS NATURE

PAR

G. STELLA



Jeune Fille de *San Marco.*

TYPES

DE VÉNITIENNES

D'APRÈS NATURE

PAR

G. STELLA



Sartorella de Dorso Duro.



Lavoratrice nelle Vele (Canareggio).

rien n'est plus séduisant et tout est nouveau. Regardez passer, drapées dans leurs châles bruns, les vieilles sordides, et ces filles de Venise piquantes, élégantes, bien prises dans leur taille, pauvres mais contentes, et qui s'en vont par les rues, indépendantes ou bien causant sur les portes et riant de grand cœur. C'est une étude que de reconnaître dans ces races diverses les quatre ou cinq types différents auxquels toute la population peut se ramener. Le



Type de la Gondole. — D'après une Photographie.

peintre Stella a dessiné pour nous cinq portraits qui peuvent servir de types, et certainement, au milieu de ces minois vifs et piquants, il est un modèle dont Bellin, en le transfigurant par la grâce de son doux génie, eût fait une vierge immortelle. C'est une simple *Lavandaia de San Giacomo dell' Orio,* qu'il a suffi de draper du premier voile venu pour en faire une madone, tandis que la brunette *Lavoratrice nelle vele* de Canareggio, qui lui fait face, avec ses cheveux tordus et son épée d'écaille dans le chignon, ne passera jamais pour un ange. La *Sartorella* de *Dorso Duro,* la *Tabacchina de Santa Croce,* et la dernière, qui est tout simplement une belle fille de *San Marco* qui sert dans un hôtel, complètent les jolis échantillons des jeunes filles du peuple que nous voyons passer dans la rue. Si elles passent



Le Traghetto de San Vitale. — Dessin de Stella.



FILIPPO LIARDO — SUR LA RIVA DEI SCHIAVONI

43

devant un *Traghetto,* tous les Beppo les appellent et les lazzi commencent. Ces grands gaillards de gondoliers, aux torses solides, attendant le chaland sous la treille, sont galants et gracieux dans leur galanterie. Ils sont là dans leur club en plein vent, racontant les cancans de la ville; pour deux centimes ils vous passent d'un côté à l'autre, vous évitant le détour des ponts, et, dans ce pays béni de Dieu, le pauvre passe toujours gratis. La gondole, d'ailleurs, est un des grands charmes de Venise : à elle seule, sans l'art, sans le génie des artistes qui vous arrête à chaque pas, elle suffirait à enchaîner l'étranger. Dans ce balan-



Un Clair de Lune sur la Lagune. — D'après un Tableau d'Orchardson.

cement doux comme celui d'un hamac, ce bruit léger de la rame qui caresse l'oreille, cette incroyable sensibilité de la barque qui semble se mouvoir comme un être vivant, et dans le silence qui nous enveloppe, il y a déjà un charme auquel personne n'échappe.

A l'heure dont parle Hugo dans la *Captive,*

> « Alors que, pâle et blonde,
> La lune ouvre dans l'onde
> Son éventail d'argent »,

c'est vraiment une sensation unique que celle d'être bercé doucement sur ce miroir qui scintille dans une nuit calme que trouble seulement le chant d'un gondolier.

Embarquez-vous à la Piazzetta à onze heures, par une soirée limpide et transparente, une

nuit étoilée, et dites au gondolier de s'engager dans le canal de la Giudecca. La gondole est entrée dans le sillon pailleté, vous avez laissé la Douane à votre droite. L'astre met une touche lumineuse à la boule d'or qui porte la Fortune à son sommet, et le fanal, au pied du portique dont les marches viennent baigner dans l'eau, éclairant la façade blanche, la fait se refléter dans les eaux légèrement ridées. Le faubourg de la Giudecca est à notre gauche, brun rouge le jour, sombre la nuit; quelques rares fanaux piquent seuls ce fond noir, comme les étoiles d'or qui paraissent et disparaissent sur un papier qui se consume, et parfois, à la belle étoile, comme dans le tableau d'Orchardson, le peintre anglais, deux amoureux échangent leurs douces confidences « à la pâle clarté qui tombe des étoiles » sous un firmament semblable à un voile brillamment constellé.

La Giudecca est longue et basse, et se prolonge en devenant plus transparente et presque bleuâtre à l'horizon. Les coques noires de quelques bâtiments à l'ancre, les mâts et les fins cordages se profilent nets et fermes sur le ciel clair; le Rédempteur, l'église du faubourg, arrondit son dôme au-dessus des maisons. A droite on a les Zattere et leurs quais aux dalles polies, blanches sous les rayons de la lune, avec les grands palais réguliers et nobles, les petits môles déserts, et de temps en temps des ponts qui s'ouvrent sur les canaux.



Vue intérieure de San Zaccaria.

Comme la Giudecca est sombre, les Zattere sont lumineux comme en plein jour, mais lumineux de cette clarté voilée que la lune projette sur tout ce qu'elle inonde de ses rayons. Le silence est profond et le calme est immense; les échos lointains, la voix grave de l'heure qui sonne à l'horloge de Saint-Marc, le chant d'un matelot solitaire qui garde sa felouque chargée de bois qui viennent de la Dalmatie; la voix d'un gondolier attardé, assis les jambes pendantes dans cette rêverie nocturne qui ressemble au kief de l'Orient: qui saura rendre cette impression à la fois profonde et douce, ce charme incomparable, cet apaisement de tous les désirs qui nous fait aimer Venise et nous y attache à jamais?

L'adresse des gondoliers est tout à fait merveilleuse, et l'étranger n'en aura jamais une preuve plus évidente qu'en assistant à la *Sortie de la Fenice* un soir d'opéra. Il est curieux d'observer les usages, les habitudes et les conventions qu'ils ont entre eux. Au détour de

ces étroits canaux, où ils pourraient être surpris et coupés en deux par la proue d'une gondole venant en sens contraire, ils ont un cri qu'ils poussent machinalement, et qui, à distance, longtemps avant le tournant, avertit le compagnon qui peut venir à l'encontre; aussi les accidents sont-ils plus que rares.

La pièce de fer à la proue, en forme de manche de violon, ne se fabrique plus, dit-on; on polit les anciennes proues qu'on met aux nouvelles gondoles, et, singulier détail, il est fort difficile de se procurer, si on veut les emporter comme souvenir, ces lanternes de gondoliers d'un si beau profil et d'un relief si pittoresque que ceux-ci portent à la main, non pas tant pour s'éclairer dans leur marche que pour faciliter l'entrée et la sortie. C'est en effet une assez délicate opération, lorsque les jolies Vénitiennes quittent les palais, en souliers de satin, emmitouflées dans leurs sorties de bal. Ces lanternes, sur lesquelles nous revenons volontiers parce que les Parisiens les recherchent beaucoup, sont généralement pesantes et d'une grande dimension; elles sont en cuivre repoussé; celles des grandes maisons, souvent très-ornementées de nielles, sont dorées au feu; quelques-unes font un très-beau bibelot digne de figurer dans une collection. On se les transmet en héritage, les plus belles sont du dix-huitième siècle, celles d'avant cette époque sont plus rares, les marchands de curiosités de Venise, les plus célèbres truqueurs du monde, ont fait main basse sur tout ce qui était à vendre. Il va sans dire que celles qui restent encore dans les grandes familles n'en sortent point.

SAN ZACCARIA. — SAINT-GEORGES MAJEURE. — LES FRARI.

Venise comptait encore, au dix-huitième siècle, une centaine d'églises où on célébrait le culte, et la statistique d'alors indique un prêtre pour cinquante-quatre habitants. Les choses ont beaucoup changé depuis; on ne compte plus guère que cinquante-cinq églises, parmi lesquelles quelques-unes sont d'ailleurs du plus haut intérêt, tant par les richesses qu'elles contiennent que par leur architecture. Nous avons dû naturellement citer la plupart d'entre elles et en dessiner un certain nombre ou dans leur ensemble ou dans leur détail, puisque l'architecture joue un grand rôle dans notre ouvrage : nous ne nous arrêterons ici que sur quatre d'entre elles, célèbres entre toutes, dont nous donnons les intérieurs et la porte d'entrée.

San Zaccaria est situé près de la Riva; on y accède de ce côté par un petit sous-portique qui débouche en face Saint-Georges Majeure. C'est une église d'un très-beau caractère; on en attribue la façade et l'intérieur à l'un des Lombardi, et nous avons caractérisé les nuances qui font de ce monument un des plus intéressants de Venise. Dans toutes les cérémonies de la République, San Zaccaria joue un grand rôle; les tableaux de Guardi et du Canaletto représentent les processions qui se déroulent sur la place au-devant de l'église, et le couvent qui en dépendait autrefois, aujourd'hui converti en caserne, était un des plus anciens et des plus riches de Venise. La place est célèbre par un dramatique souvenir : Pierre Gradenigo, le doge de Venise, y fut massacré un jour où il venait d'assister à la fête annuelle du saint auquel l'église est dédiée. C'est là que repose Alessandro Vittoria, le grand sculpteur, le der-

nier grand artiste du seizième siècle. L'église est très-riche en peintures, et elle possède un Jean Bellin de la plus haute importance dans l'œuvre de ce maître.

Saint-Georges Majeure, dont nous avons donné déjà la façade et même une vue intérieure, est du fameux Andrea Palladio (1566), et Scamozzi fut chargé de l'achever. C'est une église classique d'une coupe noble et grandiose, un peu froide d'aspect. La plupart des églises de Venise sont des panthéons; celle-ci a reçu les restes de plusieurs doges : Leonardo Dona, Lorenzo Veniero, et un monument rétrospectif élevé en 1637 au fameux Michieli, le doge des croisades. Il y a une légende sur cette île de Saint-Georges Majeure : on dit qu'elle était autrefois habitée par des bénédictins; le doge Ziani y aurait vu son propre fils mourir sous



Porte principale de San Giovanni et Paolo.



Intérieur de Saint-Georges Majeure.

ses yeux, déchiré par les chiens errants, et Ziani aurait alors fait renverser l'église primitive. Pour racheter ce mouvement de colère dicté par le désespoir, il se serait fait construire une résidence dans l'île même; puis, plus tard, la chapelle menaçant ruine, le Palladio aurait été chargé d'élever l'église actuelle et le couvent.

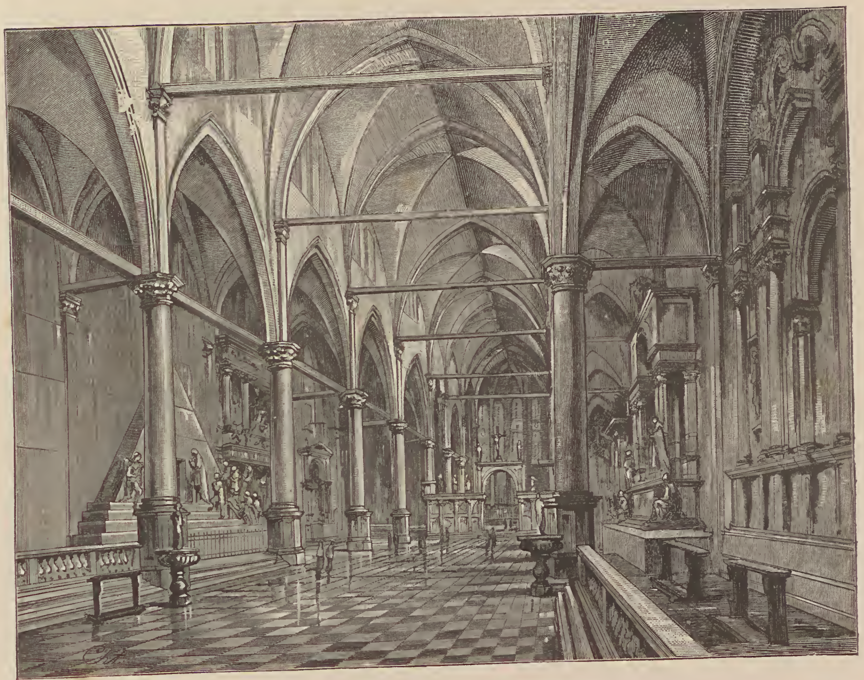
Nous avons longuement parlé des *Frari* et de *San Giovanni e Paolo* dont nous donnons ici la porte principale qui s'ouvre sur la place où se dresse le Colleoni ; mais nous n'avons pas eu occasion de montrer l'intérieur de ce vaste panthéon des *Frari,* un des plus grandioses monuments de Venise, où les sépulcres des plus illustres, depuis les artistes jusqu'aux doges et aux condottieri, montrent au voyageur les spécimens les plus splendides de cette architecture funèbre, si spéciale à Venise. L'église elle-même est de 1250, l'art gothique s'y allie à l'art de la Renaissance, et les générations qui s'y sont succédé ont laissé des traces de leur passage. Nous avons, morceaux par morceaux, publié la plupart des tombeaux des Frari; celui

LA SORTIE DU THÉATRE DE LA FENICE

qui occupe le premier plan dans notre gravure est celui de Canova; de l'autre côté lui fait pendant celui qui a reçu les restes du prince des peintres et du peintre des princes, le grand Titien.

LA FÊTE DU RÉDEMPTEUR.

Au jour de la *Sagra,* chaque année, l'église du Rédempteur, située dans l'île de la Giudecca et bâtie par le Palladio à la suite d'un vœu fait par les Vénitiens à l'occasion de la



Vue intérieure de Santa Maria Gloriosa dei Frari.

peste de 1575 qui enleva à Venise plus de quarante mille habitants, est devenue, depuis le jour de son inauguration, le but d'un pieux pèlerinage. Le Doge et toute la seigneurie y assistaient, et, de tous les quartiers de Venise, des îles de la Lagune jusqu'à Chioggia, tous les pêcheurs venaient en foule faire leurs dévotions au Rédempteur.

Afin de faciliter les communications entre la ville et la Giudecca, séparée, comme on sait, par un large canal, on construisait (et on construit encore ce jour-là) un large pont de bateaux unissant les *Zattere* à cette langue de terre qui s'appela un moment *Punta Lunga,* à cause de sa forme.

Peu à peu, d'année en année, on oublia le but de la fondation ; s'il était encore question de rendre grâce au ciel et d'entendre une messe solennelle, on ne parlait plus ni de vœux ni de peste; on venait de loin, il était juste de se reposer, de se divertir et de se restaurer ; des boutiques en plein vent s'installèrent; mais le Doge et la seigneurie n'étaient plus là pour donner à la cérémonie son grave caractère. Bref, la *Sagra* devint une foire, et cette foire dure encore. J'y ai assisté, cela rappelle beaucoup (moins les horizons) nos fêtes foraines des environs de Paris. Les *Frittole* jouent un grand rôle, les fourneaux des cuisines en plein air fument en répandant d'âcres odeurs, les dressoirs improvisés étalent ces grands plats de cuivre luisants que nous appelons des *Dinanderies,* et qui sont si nombreux et si beaux chez les marchands de friture de Venise. Il y a là une vente spéciale de *mûres,* c'est la saison, et les paysans de terre ferme viennent dresser sur la place leurs petites boutiques enguirlandées, où la foule se barbouille le visage du jus de fruits aux couleurs bachiques. On savoure aussi à longs traits le *conegliano,* le *chianti,* tous les vins *nostrani;* la gaieté est grande, on va de boutique en boutique, de théâtre en théâtre; les musiciens, les aveugles, les charlatans improvisent des concerts et des représentations; la foule est immense, le va-et-vient continuel, et vraiment, pour un étranger, c'est une grande bonne fortune de se trouver à Venise à pareille époque. La nuit venue, toutes les boutiques en plein vent se décorent de petites lanternes de couleur, et le flot des arrivants et des partants est incessant. Cette foule vénitienne est d'ailleurs paisible et douce, et c'est une impression toujours vraie et profonde que celle ressentie par le voyageur à l'égard de l'exceptionnelle douceur du caractère vénitien; je suis souvent revenu là-dessus, mais c'est qu'il y a là le secret de la sympathie qui naît d'un séjour dans cette ville.

Les gens du monde, il y a quelques années encore, venaient beaucoup à la *Sagra,* en partie dans les gondoles ; on portait à bord un souper froid, et on avait à sa suite la gondole des musiciens ; cela s'en va comme tous les vieux usages, mais cependant on soupe encore à la belle étoile, et il n'est pas rare de voir au large, sur le canal, glisser des gondoles pourvues d'une tente rayée, ornée de lanternes de couleur, où on festoie en liberté. Le menu peuple, lui, n'y fait pas tant de façons, il soupe sous les treilles, ou s'assied *à la buona,* dans un coin, et la gaieté n'est pas moins franche. J'ai vu parfois la fête plus animée suivant le temps, suivant les courants et les circonstances, et elle prend souvent des airs tout à fait carnavalesques ; les illuminations sont quelquefois brillantes, on entend des explosions, le canal s'éclaire du reflet des flammes de Bengale allumées par des gondoliers qui, placés à l'avant de la barque, jettent des poudres dans une sorte de trépied disposé pour la circonstance ; la nappe liquide est sillonnée comme nos boulevards un jour de retour de course; et c'est un va-et-vient, une animation, un concert de chants, de cris, d'interpellations qui révèlent une gaieté sans détour. Au fond, ce n'est qu'une promenade, et la *Sagra* est un prétexte; on ne fait qu'aller et venir sur le champ de fête, sans but bien défini que celui de se divertir sans aucun spectacle spécial; et c'est le concours des gens eux-mêmes qui fait toute la *funzione.*

Je n'ai pas besoin de dire que, toute profane que soit la conclusion de cette fête religieuse, elle est cependant une bonne fortune pour la paroisse : les desservants donnent à qui la veut boire une eau pure puisée à une fontaine spéciale dans l'intérieur du couvent, eau

douée sans doute de quelque vertu, à voir l'avidité avec laquelle les bonnes gens de terre ferme la viennent déguster. On montre aussi, dans la sacristie, les reliques des saints à travers un grillage de fer. Nous n'avons pas attendu l'occasion de la *Sagra* pour visiter le *Rédempteur;* c'est peut-être, à un certain point de vue, le chef-d'œuvre du Palladio pour la noblesse des proportions. Le maître autel a été surchargé d'ornements d'un goût trop rococo; c'est un curieux échantillon de l'art de la fin du dix-huitième siècle, qui contraste si fort avec la noble simplicité de ce beau monument.

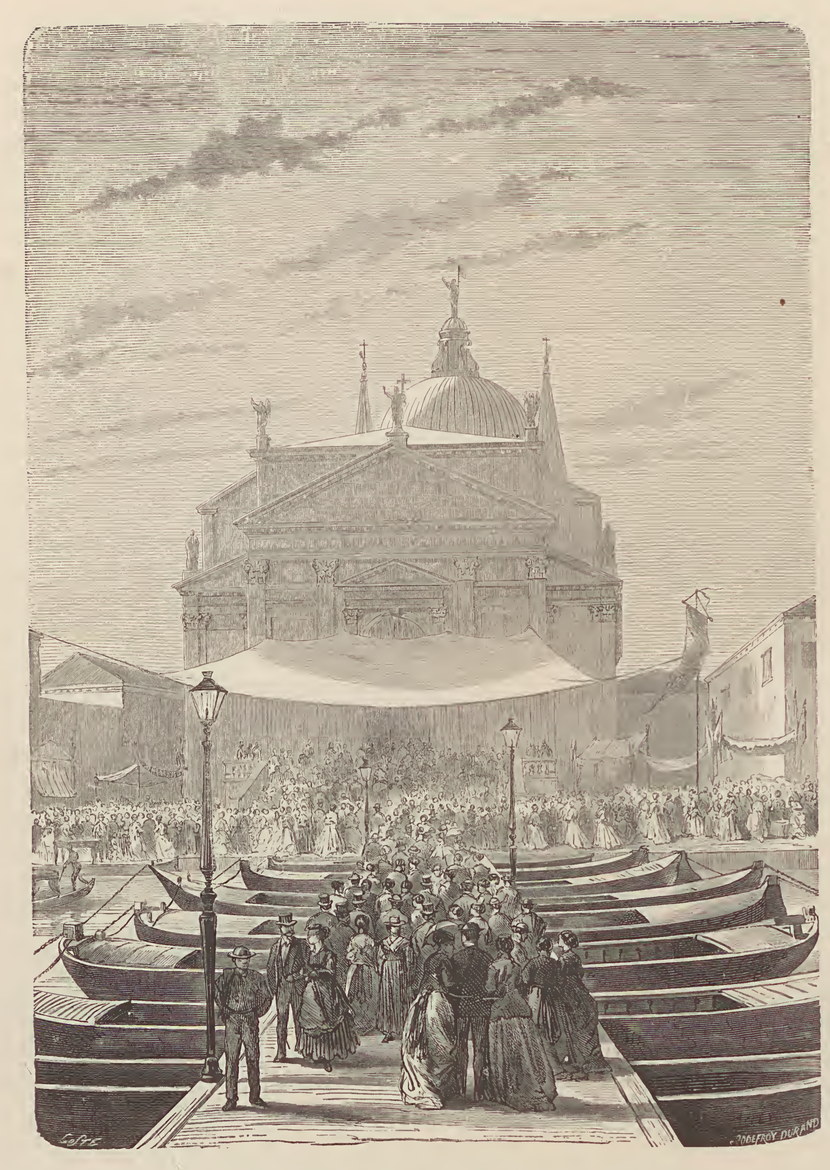
LE LIDO.

Nous ne comprendrons jamais bien, si familier que nous soyons avec les choses de Venise, à quelles secrètes fibres correspond chez le Vénitien *pur sang* ce nom de *Lido,* qui semble éveiller en lui l'idée de plaisir, de charme, et tout un monde d'idées et de sensations. Est-ce le contraste entre une ville de pierres et un jardin? Est-ce la vue de l'Adriatique? Est-ce simplement une réputation usurpée, faite par Gozzi, Goldoni, Byron, tous les romanciers, les poëtes et les chansonniers? Est-ce enfin une tradition des fêtes du temps jadis, — ou le Lido a-t-il changé d'aspect aujourd'hui, et le voyons-nous sous un jour moins séduisant?

Quoi qu'il en soit, c'est une langue de terre basse avec une façade sur la lagune et une façade sur l'Adriatique, un terrain plat, presque marécageux, avec de grands potagers, coupés çà et là de petits canaux; et tout cela n'éveille dans l'esprit de l'étranger qu'une idée toute littéraire, car elle naît non pas de la vue du lieu lui-même et de son aspect, mais des souvenirs que les poëtes y ont fait naître. Byron voulait y être enterré, et il y trouvait sans doute une poésie qui remplisssait son cœur; nous, nous y venons surtout pour voir la mer et nous y plonger. On a installé depuis quelques années sur cette plage aride, un établissement de bains de mer qui a fort réussi et qui, la saison venue, pourrait bien être, d'ici à quelques années, la fortune de la ville de Venise.

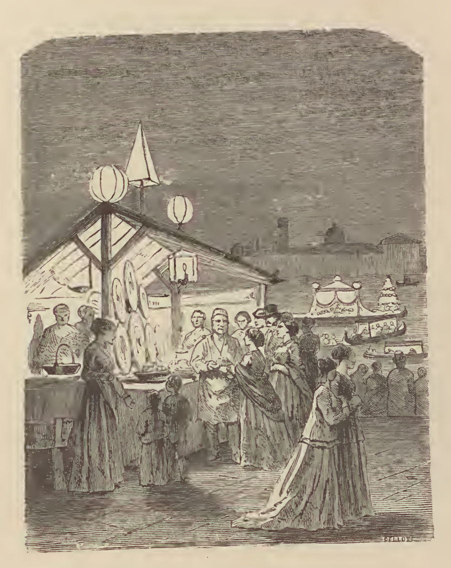
La seule partie du Lido, qui soit accessible à la promenade, s'étend de Saint-André vers San Nicolo; c'est dans l'enceinte même des esplanades du fort que se tiennent les fêtes populaires. Le lundi du mois de septembre, on y célèbre une *Bacchanale;* c'est le nom antique appliqué au plus moderne des divertissements. C'est la *Sagra* sur un autre terrain, sans l'idée religieuse qui était le prétexte; la mise en scène est à peu près la même, en tant qu'accessoires du moins: théâtres ambulants, paillasses, polichinelles, *Frittole,* comme toujours, car il n'y a pas de bonne fête à Venise sans fritures, sans chanteurs, chanteuses, confréries et sociétés de musiciens, bonnes gens venus de partout.

Au printemps, si on part des bains en se dirigeant vers San Nicolo, on passe entre deux haies de verdure qui ne sont pas sans grâce, avant d'arriver au village à la pointe, en face Saint-André (voir le fort de San Andrea du Lido, page 92), on traverse une partie plate, dénudée; et çà et là, sous les ronces, parmi les graminées et les herbes, on voit surgir des pierres tombales dont quelques-unes portent des inscriptions en hébreu : c'est un ancien cimetière israélite.



Pont de Bateaux construit sur le Canal de la Giudecca. — Dessin de G. Stella.

— LA FÊTE DU RÉDEMPTEUR —



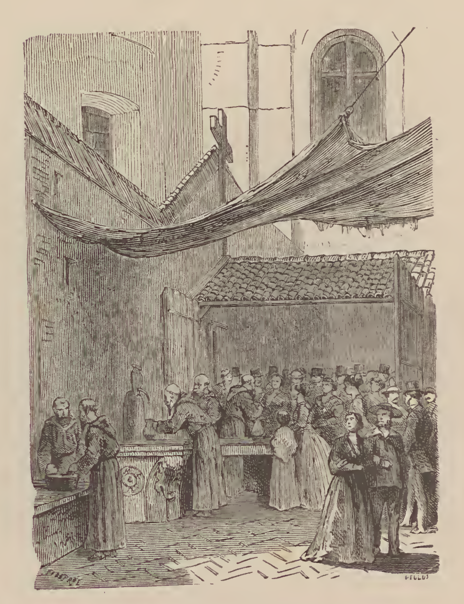
Divertissements publics. — Les *Frittole*.



Paysans du Frioul, marchands de Mûres.



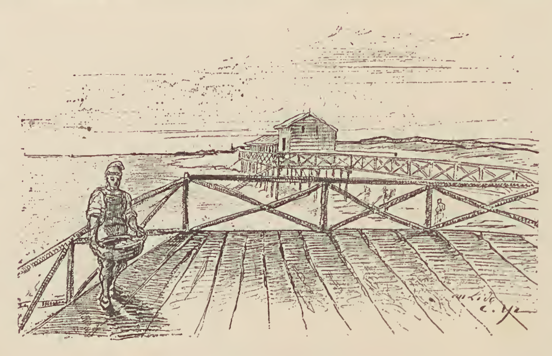
Intérieur de la Sacristie du Couvent.



Distribution de l'Eau par les Capucins.

— LA FÊTE DU RÉDEMPTEUR —

Après le cimetière, on trouve l'église et l'immense caserne installée dans un ancien couvent. San Nicolo est séparé par un petit canal qu'enjambe un pont sous l'arche duquel la Venise de la Riva s'encadre avec assez de pittoresque pour que cet automne, étant là en promenade, nous ayons voulu tracer le croquis que nous donnons ici.


La Plage de l'Adriatique. — Bains du Lido.

Si nous avons douté tout à l'heure de l'attrait que le Lido pouvait exercer sur l'étranger par son aspect *intrinsèque*, c'est-à-dire sans la poésie du souvenir, ajoutons que, quant à nous, nous subissons pleinement le charme, car nous repeuplons par la pensée tout ce terrain désert. Ici aborda Henri III, et on avait dressé les arcs de triomphe décorés par les grands artistes de la plus grande époque de Venise; là, à la pointe terminée par le château fort, s'avançait le *Bucentaure!* Et qui sait



Pont sur le Canal de San Nicolo du Lido. — Croquis de Ch. Yriarte.

si, dans la mer profonde, enfouis sous les algues et le sable, recouverts d'une rouille séculaire, les anneaux des Doges, — deux cent soixante-seize anneaux jetés de 1520 à 1796, — ne roulent pas encore dans les eaux de l'Adriatique, sous le remous des vagues profondes?

LES ILES. — UNE VILLA DE TERRE FERME.

Vingt-cinq îles forment l'archipel vénète et flottent dans la lagune; quelques-unes s'étendent vers la terre ferme, les autres sont au large et il faut plusieurs heures, en partant de Venise, pour y aborder.

Saint-Michel sert aujourd'hui de cimetière, et on a soudé ensemble cette île et la voisine, *San Cristoforo della Pace*. On y arrive en gondole en un quart d'heure à peine en quittant l'arsenal, et c'est la première station de l'excursion à Murano. Un couvent du



Vue du Lido, prise de la Lagune.

quinzième siècle, construit par Tagliapietra et veuf de ses moines, existe encore à l'extrémité de l'île. On va voir dans le cimetière la tombe de Léopold Robert, le peintre des *Moissonneurs* et des *Pêcheurs de l'Adriatique*, qui mit fin à ses jours par un suicide vivement ressenti dans le monde des arts.

Nous avons consacré tout un chapitre à Murano. On pourrait presque se dispenser de voir *Burano*, car l'île n'a pas un caractère spécial, les femmes y font de la dentelle et les hommes y sont tous pêcheurs. Le canal qui traverse l'île est assez large pour qu'on ait l'illusion d'un petit port. Nous donnons ici une vue de l'île avec une tour qui date des premiers temps de la République.

Torcello nous a déjà fourni un dessin fait par le Canaletto, et nous avons reproduit la plupart de ses monuments au chapitre Architecture, car chacun d'eux est une relique précieuse pour l'art. C'est une des premières îles où se réfugièrent les Vénètes : la nature s'y

allie heureusement à l'art, l'île est aussi pittoresque qu'elle est curieuse, et on ne peut se dispenser de visiter *le Dôme* et *Santa Fosca.*

Saint François du Désert n'a plus qu'un vieux cloître abandonné, et quelques grands arbres d'une belle silhouette qui donnent son caractère à l'île. On a supposé qu'elle servait autrefois de *Pré-aux-Clercs* aux Vénitiens en quête d'un champ propice pour vider leurs différends. Sur le mur d'enceinte du jardin du couvent, un *édit,* surmonté du lion ailé de Saint-Marc encastré dans la pierre, rappelle, au nom du conseil des Dix, qu'il est défendu de



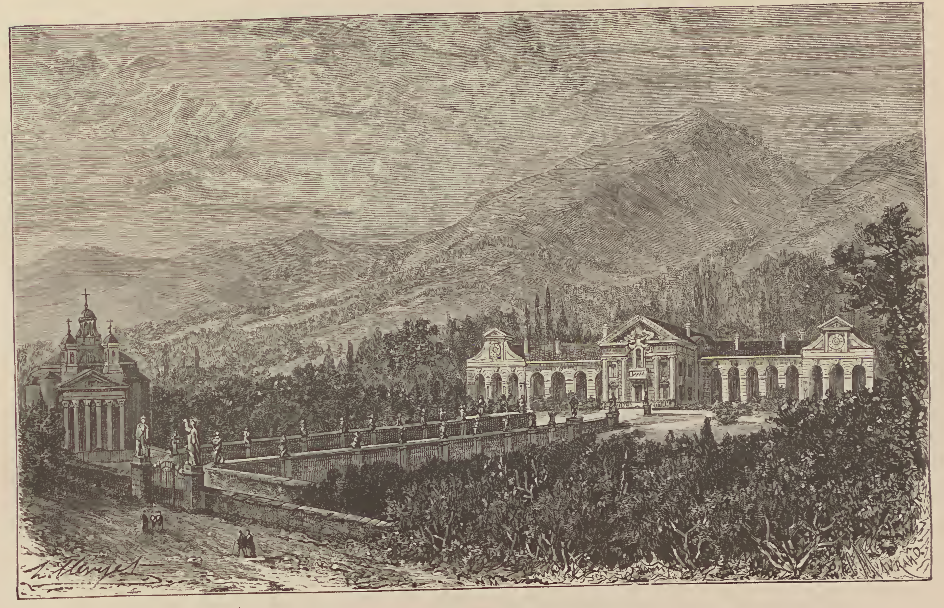
Vue prise dans l'Ile de Burano.

blasphémer aux jeux de hasard. Il faut surtout admirer ces îles de la rive; elles sont généralement pittoresques, mais surtout dans l'ensemble de leur aspect.

Après le *Lido,* dont nous avons déjà parlé, il y aurait encore à visiter *Malamocco, Chioggia* et *Brondolo,* avec les *Murazzi :* mais c'est déjà une plus longue excursion. Un bateau à vapeur, qui part de la rive, fait le service quotidien entre Chioggia et Venise, et c'est une occasion propice de se rendre compte du prodigieux effort que firent, au quatorzième siècle, les Génois et les Vénitiens : les premiers pour se rendre maîtres de Chioggia en forçant les passes, les seconds en chassant ceux-ci de la lagune où ils s'étaient établis en maîtres, se reliant au territoire de terre ferme par le pont qui l'unit à Chioggia.

Après ces excursions des îles, le voyageur pourrait aussi se répandre dans le territoire de terre ferme, et voir les grandes Villas autrefois célèbres qui dépendaient de la République et avaient reçu sa loi. Par une coquetterie particulière, nous avons voulu faire graver une

vue d'ensemble de la *villa Masero,* ou *villa Manin,* ou *villa Barbaro,* — car on lui donne ces trois noms. — Elle nous a fourni le sujet d'une longue étude et fut pour nous l'occasion du travail que nous avons intitulé : « la Vie d'un patricien de Venise au seizième siècle ». Nous la présentons au lecteur uniquement comme un spécimen de ces belles villas où les patriciens de Venise trouvaient, pendant l'été, un refuge contre les chaleurs. On y arrive, après trois ou quatre heures de voyage, par Trévise et Asolo. Indépendamment du charme du voyage dans un pays fertile avec de beaux horizons, on trouve, en arrivant au seuil, bon



Vue d'ensemble de la Villa Barbaro, près Asolo.

visage d'hôte dans la personne de M. Giacomelli, l'heureux possesseur, et la manifestation éclatante du génie de trois des plus grands artistes de la Renaissance : le Palladio, Paul Véronèse et Alessandro Vittoria, qui se sont associés pour élever cette demeure des frères Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée, et Marc Antonio Barbaro, procurateur de Saint-Marc et ambassadeur de la Sérénissime.

LES ARMÉNIENS.

Saint-Lazare est la plus petite des îles de la lagune et la plus proche de Venise ; on s'y rend en gondole en trois quarts d'heure. Elle fut habitée d'abord par de pauvres pêcheurs, et, au douzième siècle, elle servit d'asile aux lépreux arrivant d'Orient, d'où lui est venu son

nom de Saint-Lazare, qu'elle a conservé jusqu'à présent. Lorsque la lèpre eut disparu complétement de Venise, l'île de Saint-Lazare devint déserte et fut cédée, en 1715, par la République, aux religieux arméniens que Mekhitar avait amenés avec lui de la Morée, au moment où il fuyait devant la formidable invasion turque, qui enleva aux Vénitiens leurs possessions de la Grèce continentale. Depuis le commencement du dix-huitième siècle, Saint-Lazare a été sans cesse le séjour de la congrégation mékhitariste ; c'est là que la communauté s'est formée, qu'elle s'est développée par les successeurs du fondateur, et qu'elle a acquis cette influence et cette illustration qui font aujourd'hui sa force et sa gloire.

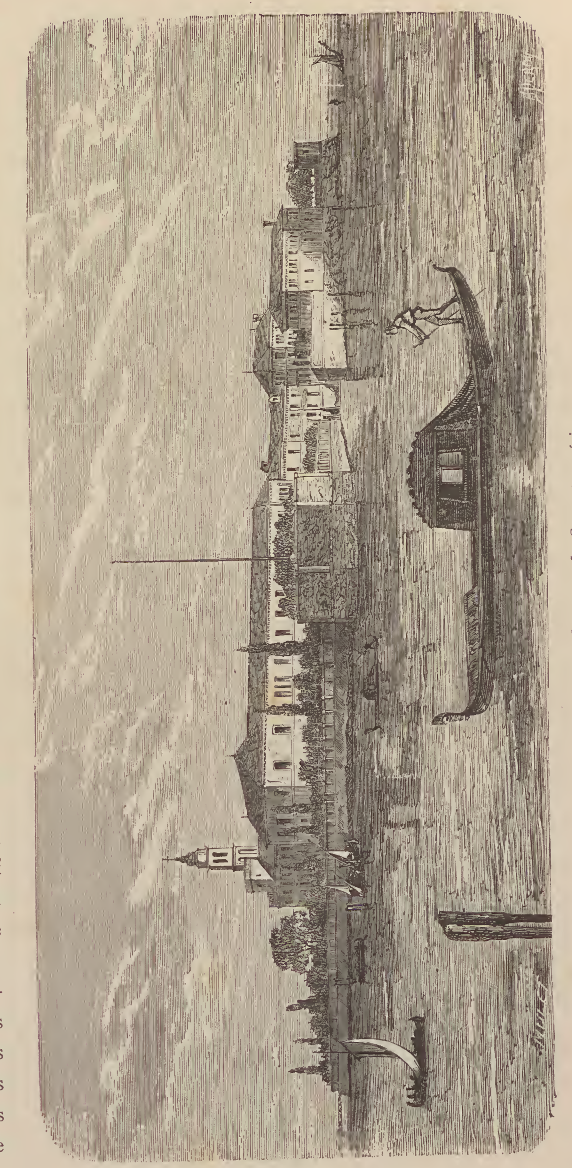
C'est au traghetto de la Piazzetta que le voyageur s'embarque dans la gondole qui le conduira bientôt, par le canal Orfano, au couvent de Saint-Lazare. Il côtoie en passant le monastère de San Servolo et le vieux lazaret, sans perdre de vue Venise, le Lido et la longue chaîne des Alpes Juliennes, dont les sommets couverts de neige se perdent dans l'azur du ciel. Dès que l'éperon d'acier de la gondole vient heurter l'escalier, la porte du couvent s'ouvre et le visiteur est introduit dans l'atrium tout garni de fleurs et d'arbustes. Un père du monastère, vêtu d'une longue robe noire flottante, vient offrir au voyageur la bienvenue et l'accueille avec cette courtoisie charmante qui rappelle l'hospitalité orientale.

On montre au visiteur toutes les parties du couvent ; d'abord la bibliothèque, qui renferme trente mille volumes imprimés, deux mille manuscrits arméniens dont quelques-uns très-anciens, un musée d'antiquités et de médailles. En sortant de la bibliothèque, on passe au réfectoire, décoré d'une toile de Novelli représentant la Cène. Puis vient l'église, d'un style gothique sans beaucoup de caractère. C'est là que reposent, sous les dalles de l'édifice, le fondateur et ses successeurs, les archevêques de Siounic. L'église est d'une grande simplicité et ne ressemble en rien aux somptueux édifices religieux que la piété des Vénitiens avait élevés, durant toute la période du moyen âge, dans les îlots de l'Adriatique. On introduit ensuite le visiteur dans la typographie et dans la librairie, où plusieurs frères travaillent sous la direction d'un des pères du monastère.

C'est là que le voyageur peut prendre en mains ces éditions qui rivalisent avec les plus riches productions des imprimeries de l'Europe et qui ont mérité au couvent des médailles d'honneur aux grandes expositions de Paris, de Londres et de Florence. Le voyageur achète toujours un bijou typographique, une prière imprimée en trente-trois langues différentes, avec les caractères propres à chaque idiome. Mais ce qui est surtout digne d'intérêt, ce sont les éditions princeps des classiques arméniens, les traductions des chefs-d'œuvre des littérateurs modernes de l'Europe, parmi lesquelles figurent les tragédies de Corneille et de Racine, les poésies de lord Byron et de Gœthe, les ouvrages de Chateaubriand et de Bossuet, et tant d'autres écrits qui vont porter en Orient les lumières de l'Occident.

Le couvent de Saint-Lazare ne ressemble en rien aux autres monastères de l'Italie ; c'est un véritable phalanstère de bénédictins, érigé en académie nationale depuis la fin du siècle dernier, où chacun travaille sans relâche au but que s'est proposé le fondateur de l'ordre : à savoir, de faire pénétrer la civilisation chez les Arméniens disséminés dans toute l'Asie, en Afrique, en Europe et jusqu'en Amérique. L'œuvre de la congrégation mékhitariste est donc toute nationale, et en cela elle est très-méritoire ; aussi les Arméniens considèrent, à juste

titre, l'île de Saint-Lazare comme le flambeau qui doit un jour illuminer l'Arménie, quand l'heure viendra pour elle de renaître à la vie de l'histoire et de reprendre son rang parmi les nations libres.


Vue de l'Ile San Lazaro. — Le Couvent arménien.

La congrégation mékhitariste se compose d'environ soixante membres, placés sous l'autorité d'un abbé général qui porte le titre d'archevêque de Siounic. Ce prélat est assisté d'un conseil de six membres formant le chapitre. Les religieux sont tous investis de fonctions importantes dans la maison ou chargés de missions à l'étranger. Ceux qui résident dans le couvent dirigent le séminaire destiné à recruter les novices, tandis que d'autres composent et traduisent des ouvrages d'instruction, de science et de religion, à l'usage de leurs compatriotes. Ce sont ces livres qui, répandus en grand nombre dans tous les centres de population arménienne, entretiennent chez le peuple le respect et la foi et développent en lui la nationalité et l'esprit de patriotisme.

Non contents de répandre chaque année chez leurs compatriotes de l'Orient les livres utiles sortis de leurs presses, les mékhitaristes ont compris la nécessité de se livrer également à l'éducation de la jeunesse, et dans cette vue ils ont fondé deux collèges, grâce à des legs impor-

tants que leur ont faits plusieurs de leurs compatriotes enrichis par l'industrie et le commerce. Ces colléges ont été établis, l'un à Venise et l'autre à Paris; tous les ans, cinquante élèves sont élevés gratuitement dans ces établissements, sous la direction des frères du monastère assistés de professeurs français. On a pu constater que l'instruction européenne que ces élèves reçoivent dans ces colléges avait produit les résultats les plus féconds. Ainsi beaucoup d'entre eux, en retournant dans leur pays, sont entrés au service des gouvernements turc, persan, russe, et plusieurs se sont élevés jusqu'aux emplois les plus éminents dans l'armée, l'administration et les finances, montrant une grande supériorité due à leurs profondes études.


L'Archevêque de Siounic.

Lorsque le visiteur a la bonne fortune de se trouver à Saint-Lazare un jour de grande fête, il peut assister à une messe solennelle de l'abbé général, et c'est alors qu'il juge de la grandeur imposante d'une cérémonie religieuse célébrée dans le rit arménien. Rien n'est plus digne de frapper d'étonnement un étranger qu'une cérémonie de ce genre, quand le grand pontife et son clergé, revêtus de leurs vêtements sacerdotaux, entonnent les chants religieux conservés depuis quinze siècles, par la tradition natio-


Un Prêtre Docteur.


L'Archidiacre.

nale. Les costumes que revêtent l'archevêque et son clergé sont d'une grande richesse d'étoffes, des nuances les plus tendres, ornées de broderies, de perles et de soie, ouvrage des dames arméniennes de Constantinople et de Smyrne. Qu'on se représente tous ces personnages sur les marches de l'autel, entourant le célébrant, qui disparaît dans un nuage de myrrhe et d'encens. Le costume de l'archevêque consiste dans une robe pontificale, dissimulée sous les larges plis d'une dalmatique byzantine, analogue à celle dont les empereurs de Constantinople sont revêtus sur les peintures des mosaïques des églises et des miniatures des manuscrits grecs. Il est coiffé de la mitre, ornée du triangle trinitaire, sur le fond duquel se détache l'œil mystique de la divinité. Il tient à la main la crosse épiscopale, symbole de sa dignité.

Les Acolytes.



Un Diacre.

Le second personnage est le Vartalud Ananie, vicaire général du couvent. Le costume qu'il porte est celui des docteurs arméniens; sa tête est coiffée de la couronne grecque; il tient le bâton doctoral terminé au sommet par les deux serpents.

Vient ensuite l'archidiacre, revêtu de l'aube, portant l'étole et le bonnet sacerdotal, et dont les fonctions, pendant l'office, consistent à tenir l'encensoir ; tout cet ensemble est extrêmement pompeux.



Un Sous-Diacre.

Le diacre porte également l'aube et l'étole en écharpe. C'est lui qui tient l'Évangile et le donne à baiser au clergé et aux assistants.

Le sous-diacre porte l'aube; l'étole repose seulement sur le bras gauche; il agite, durant la cérémonie, un instrument métallique (*kechoth*, en latin *flabellum*) qui a la forme d'un disque orné au centre d'une tête d'ange ailée.

Les acolytes, au nombre de huit, revêtus de longues aubes, portent les insignes de la dignité archiépiscopale, la mitre et le pallium; les autres tiennent la crosse, la croix latine, le bâton doctoral et le bâton surmonté du globe crucifère, signe du diocèse de Siounic, dont les abbés généraux des mékhitaristes sont les titulaires.

L'archevêque de Siounic, abbé général de la congrégation mékhitariste, était, lors de notre dernière visite, Mgr Georges Hurmuz, quatrième successeur de Mékhitar, fondateur de l'ordre. C'est un beau et noble vieillard à la barbe noire, sillonnée de fils d'argent, dont la tête fine et intelligente rappelle le pinceau magistral de Rembrandt.

Le retour de l'excursion a beaucoup de charme à cause du spectacle dont on jouit; comme c'est généralement à l'heure du soleil couchant qu'on rentre à Venise, la ville apparaît dans la pourpre et l'or, toute illuminée des reflets de l'astre du jour, la lagune est gris perle, les estacades noires se détachent violemment, et tous les campaniles, les dunes et les fabriques de la rive semblent couronnés de nimbes d'or.

Ce sont ces spectacles-là et ceux qu'offre la vie de chaque jour qui, après un long séjour à Venise, finissent par l'emporter en intérêt sur tous les autres spectacles : comme si l'homme devait se lasser vite de l'œuvre des hommes et garder seulement pour les œuvres de Dieu, la nature et la vie, son appétit et son désir toujours vifs et toujours en éveil. En effet, si épris qu'on soit des choses de l'art, on se blase vite dans un aussi colossal musée; on arrive à regarder le Tintoret d'un œil distrait, on défile devant les Jean Bellin sans émotion, les chefs-d'œuvre s'entassent sur les chefs-d'œuvre, Titien sur Carpaccio, Pordenone sur le vieux Palme; les bronzes, les émaux, les triptyques, les marbres, les figures de doges couchés sur leurs cercueils, les condottieri fameux ensevelis dans leur armure et dressés, fiers et valeureux, en grande tenue de combat, sur leur mausolée, vous laissent indifférents. Je me rappellerai que l'obligeant conservateur du Musée m'a fait toucher du doigt, dans son cabinet particulier, le plus merveilleux Véronèse, qu'il restaurait, et que j'ai pu suivre sur la toile les procédés du grand artiste sans que cela me causât d'émotion. Je me souviendrai encore d'avoir touché, sans étonnement, une lettre de Galilée à l'inquisition, et lu sans surprise, et comme un voyageur blasé, la signature de Lucrèce Borgia au bas d'une missive. C'est que l'air de Venise, le ciel et ses aspects divers, les colorations extraordinaires dont l'atmosphère revêt toute chose, offrent un charme supérieur à tout; et le large, la lagune, le mouvement du port, les aspects changeants des flots gris-perle, les miroitements qu'a si bien rendus le Guardi, le frémissement de la lumière sur la nappe argentée rayée par les langues de sable et tachée par les points noirs des estacades, ont raison des plus hautes inspirations de l'homme, parce que Dieu est le grand et suprême artiste, auteur de toute chose.

S'asseoir à la porte d'un café à la Riva, sans autre but que celui de regarder devant soi, est un plaisir très-vif à Venise pour un étranger qui a le sentiment du pittoresque. Le va-et-vient incessant, les lazzi sobres de la foule bigarrée, les colloques singuliers dont le sens échappe malheureusement à qui ne connaît pas le dialecte vénitien; la coloration de toute chose, l'influence du soleil, les effets changeants, les horizons séduisants, l'arrivée des grands vaisseaux qui abondent sans cesse, et l'entrée ou le départ des Chioggiotes ou des Grecs de Zante et des matelots des Sporades; leur voile d'un ton de rouille qui fait une tache sur la lagune, et qui, gonflée par le vent et tendue comme un arc, laisse voir dans l'air transparent la grande Vierge naïvement peinte sur sa trame; les caravanes d'étrangers qui passent, avec le caractère spécial à chaque nationalité : Anglais méthodiques et Américaines étranges aux longs cheveux flottants; Italiens du Midi, colorés et turbulents; Allemands blonds à lunettes; Français rapides qui courent le nez au vent; soldats italiens à la casaque de toile grise; enfin les industries bizarres abritées sous d'énormes parapluies roses; les artistes de hasard qui jettent du Verdi ou du Gordigiani aux échos de la lagune : voilà ce dont on ne se lassera jamais à Venise.

Et quelle surprise toujours nouvelle dans les rues, les places et les campi! Ici on monte quelques marches pour enjamber un canal, là la route est barrée et un petit escalier descend droit dans l'eau; les vieilles femmes, dignes copies de la vieille au panier d'œufs dans la *Présentation de la Vierge au Temple* du Titien, frôlent les murs, la tête dans leur châle; de grandes filles bien découplées, coiffées avec soin, avec des verroteries au cou et des sandales aux pieds, laissent traîner leurs jupes sur les dalles.

Les Vénitiens flânent, les gamins vous poursuivent, une femme vous tend un billet de loterie, un prêtre arménien à longue barbe passe, laissant flotter sa soutane qui s'enfle comme une voile, et vous débouchez sur un quai ou sous une treille où les gondoliers dorment sur des bancs en attendant la pratique.

La nature, l'air ambiant, l'enveloppe, l'atmosphère limpide, transparente dans laquelle Venise est baignée, reste encore après tout la grande émotion. Après une visite à ce prodigieux Palais-Ducal, où les chefs-d'œuvre s'entassent sur les chefs-d'œuvre, on se prend à aspirer à l'air pur et on court à la pointe des jardins; on suit cette *Riva dei Schiavoni*, on entre dans la marine et, à mesure qu'on s'éloigne, la façade de Venise apparaît se composant mieux dans son ensemble. Il faut se retourner de temps en temps pour jouir du coup d'œil, car c'est là le plus admirable décor qu'aient jamais rêvé les Desplechins, les Thierry, les Cambon, les Chapron, les Nolau et les Rubbé, et, quand on s'appuie sur la terrasse, on oublie vite, en face de ce tableau signé par le Maître des maîtres, les immortelles œuvres qu'on vient de voir. Le littérateur et le critique succombent sous le peintre, et on se sent sous l'influence de ces admirables harmonies. Les terrains du jardin sont gris-clair, l'herbe est verte, les arbres qui font premier plan, encore dépouillés de leurs feuilles, découpent sur le ciel leurs branches finement dessinées, l'eau est gris perle avec des paillettes luisantes comme des étoiles et des rides diamantées; les langues de sable et les lagunes sont brun pâle et coupent les reflets argentés; Saint-Georges-Majeure, rose et blanche, accroche un reflet lumineux : le Grand Canal et ses palais ferment l'horizon. Tout est solitaire dans le jardin,

les lézards verts fuient en frétillant, un gondolier crie : *A la barca!* une jolie fillette passe, la tête nue, savamment coiffée et drapée dans son châle, et tout autour, étendus sur l'herbe rare, des gondoliers dorment au soleil. Tout cela, sans doute, ne saurait remplir les désirs et satisfaire les aspirations des esprits pratiques et des natures avides de mouvement, de changement, de sensations toujours nouvelles et de spectacles toujours variés, mais c'est un monde qui nous suffit à nous-même; nous ne sommes pas le seul d'ailleurs qui subissons le charme de Venise. « On y séjourne avec volupté, a dit Paul de Saint-Victor, on s'en souvient avec délices. Il y a du charme féminin dans le tendre attrait qu'elle exerce. L'atmosphère rose qui la baigne, le miroitement de ses lagunes, les teintes de pierres précieuses dont chaque heure revêt ses coupoles, les ravissements de ses perspectives, les chefs-d'œuvre de son école lumineuse, l'aimable douceur de son peuple, la joie suave et rêveuse qu'on y respire avec l'air, autant d'enchantements qui enlacent. Les autres villes ont des admirateurs, Venise seule a des amoureux. »




TABLES

TABLE GÉNÉRALE DES GRAVURES

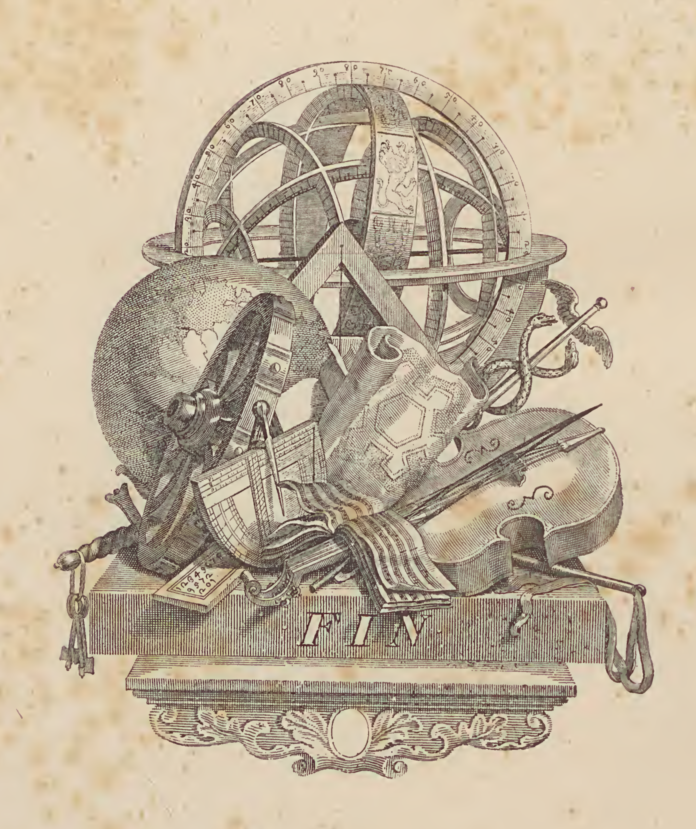


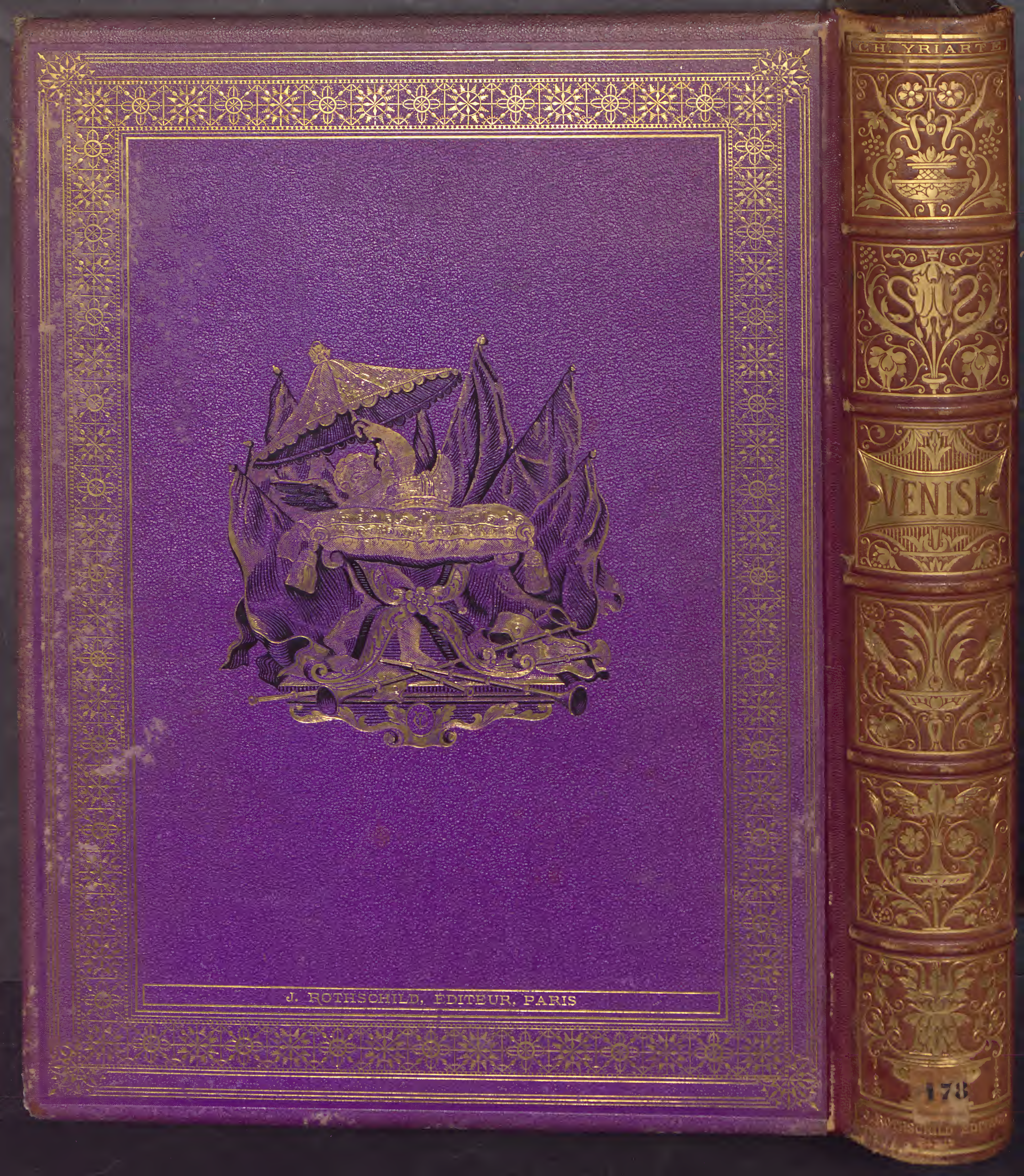


TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES, DES NOMS ET DES GRAVURES (1)

(1) Les grandes divisions telles que : les Doges, les Palais, les Tombeaux, les Ponts, les Portes, les Places, les Madones, les Médailles et les Verres sont à chercher dans cette table sous les mots Doges, Palais, Tombeaux, etc.


FIN


J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR, PARIS
CH. YRIARTE
VENISE
178